

बिहारी का काव्य



संपादक
हरिमोहन मालवीय

प्रकाशक
सरस्वती प्रकाशन मन्दिर

नया बैरहना
इलाहाबाद-३

मूल्य—१५ रुपया

संवत्—२०२६ (१९६९ ई०)

प्रकाशक—श्री व्यासनारायण भट्ट

सरस्वती प्रकाशन मंदिर

६६, नया बैरहना, इलाहाबाद

मुद्रक—लल्लू प्रिंटिंग प्रेस

के० एल० कीडगंज

प्रयाग

गुरुवर
श्रद्धेय डा० माता प्रसाद जी गुप्त
को सादर समर्पित

100

यह संकलन

महाकवि बिहारी और सतसई से सम्बन्धित लेखों का यह संग्रह ब्रजभाषा काव्य के विद्वानों और अध्येताओं के सम्मुख प्रस्तुत कर रहा है। यह लेख-संग्रह वर्षों पहले ही तैयार कर चुका था किन्तु कुछ अपरिहार्य परिस्थितियों के कारण इसका प्रकाशन न हो पाया। अंततः श्री व्यासनारायण भट्ट तथा डा० ललित शुक्ल की प्रेरणा से यह लेख-संग्रह अब प्रस्तुत हो पाया है।

बिहारी सतसई विषयक अनुसंधान के सिलसिले में मेरे मन में यह बात आई थी कि बिहारी और सतसई सम्बन्धी महत्वपूर्ण विपुल सामग्री पत्र-पत्रिकाओं की संचिकाओं में उपेक्षित सी पड़ी है। बहुत से विद्वानों ने सतसई का बड़ी सजगता और सुरुचि से अध्ययन किया था, लेकिन उनकी ये महत्वपूर्ण कृतियाँ अध्येताओं की दृष्टि से अब तक ओझल ही रही हैं। इसका परिणाम यह हुआ है कि बिहारी और सतसई विषयक तथ्यपरक अनुसंधान-कार्य ठोस आधार पर नहीं हो पाया और अधिकांश विद्वानों ने येतकेन प्रकारेण स्व० बाबू जगन्नाथदास 'रत्नाकर' की खोजों और उपलब्धियों को ही अंतिम समझ कर सूक्ष्म समस्याओं की ओर इंगित करने का प्रयास नहीं किया है। बिहारी के काव्य की आलोचना पर कई ग्रंथ छपे हैं, उनमें मौलिक स्थापनाएँ और बिहारी की विशेषताओं पर अच्छा प्रकाश डाला गया है, किन्तु बिहारी विषयक बहुत सी सामग्री की ओर विद्वानों की दृष्टि कम ही गई है। विशेष रूप से पाण्डुलिपियों के आधार पर अध्ययन बहुत ही कम हुआ है। उसी प्रकार बिहारी-सतसई सम्बन्धी साहित्यिक चर्चाओं के प्रसंग में बहुत से तथ्य विद्वानों द्वारा सामने लाए गए थे, लेकिन उनकी उपेक्षा ही हुई है, और फलतः गलत मान्यताओं के आधार पर बिहारी और सतसई का अध्ययन अब तक प्रचलित है। इस स्थिति से मुझे संतोष नहीं हुआ और मैंने कई संग्रहालयों और पुस्तकालयों में संग्रहीत पत्रिकाओं की फाइलों में से बिहारी-सतसई विषयक लेखों को खोजने का यत्न किया है। खोज में प्राप्त लेखों की सूची अंत में मैंने इसलिए दे दी है कि विद्वत्जन उनका उपयोग करके बिहारी-विषयक अनुसंधान को आगे बढ़ाएँ। कुछ महत्वपूर्ण लेखों की सूचना इसमें छूट भी गई होगी, यदि भविष्य में वह मिल सकी तो अगले संस्करण में उसे देकर सूची को और भी प्रामाणिक बना सकेंगे।

इस कार्य में श्री ध्रुवनारायण मिश्र का योगदान मैं नहीं भूल सकता, जिन्होंने नागरी प्रचारिणी सभा के में समग्र हिन्दू पुरानों-ई पत्रिकाओं

(व)

से इस प्रकार के लेखों की सूची प्रस्तुत करने के कार्य में अपना यथेष्ट सहयोग दिया था। लेखों की प्रतिलिपि करने में श्री हरिगोपाल शर्मा तथा उन्हें टंकित करने में श्री पुरुषोत्तम मालवीय का यथेष्ट सहयोग न मिला होता तो संकलन को इस रूप में प्रस्तुत न कर पाता। प्रूफ सम्बन्धी जटिलतर कार्य श्री विजय वर्मा ने किया है इसके लिए मैं उनका आभारी हूँ।

अंत में मैं विद्वानों और उन बन्धुओं के प्रति कृतज्ञता व्यक्त करता हूँ, जिन्होंने मेरे आग्रह पर इस संकलन के लिए अपना लेख देने की अनुकम्पा की है। यह संकलन और भी प्रामाणिक बनाने की इच्छा थी, किन्तु अपरिहार्य कारणी से यह संभव न हो पाया। यदि विद्वत्जगत और अव्ययनशील मतसई के अन्वेषकों ने इस संकलन को अपनाया तो अगले बार और भी निखरे और प्रामाणिक रूप में इसे प्रस्तुत कर सकूंगा। कुछ बन्धुओं के लेख ग्रन्थ के कलेवर की वृद्धि के कारण इस संग्रह में नहीं आ पाये हैं, उसके लिये मुझे खेद है, फिर भी अधिकांश महत्वपूर्ण सामग्री का समावेश इस संकलन में हो गया है। कुछ विषयों पर लेखों को आग्रह पूर्वक लिखाना पडा है, इस दृष्टि से मैं श्री किशोरीलाल, डा० शत्रुघ्न, डा० ललित शुक्ल, डा० कैदारनाथ लाभ, डा० योगेन्द्र सिंह, श्री बैरन हाल्लैंड, डा० भगवानदास तिवारी तथा डा० कमलेशदत्त त्रिपाठी का आभारी हूँ।

रामनवमी, २०२६

—हरिमोहन मालवीय

६५३, महामना मालवीय नगर

इलाहाबाद-३

विषय-सूची

बिहारी-सतसई विषयक सामग्री	१ हरिमोहन मालवीय
कविवर बिहारीदास की जीवनी	१७ हरिमोहन मालवीय
बिहारी सतसई : अध्ययन की कुछ नवीन दृष्टियाँ	४० डा० भगीरथ मिश्र
बिहारी सतसई में समाज चित्रण	४७ डा० रमाशंकर तिवारी
बिहारी की काव्यकला	५६ डा० विजयेन्द्र स्नातक
बिहारी सतसई में काव्य-रूढियाँ एवं प्रयोग वैचित्र्य	६६ डा० योगेन्द्र सिंह
बिहारी की वाग्विभूति	७५ डा० राकेश गुप्त
बिहारो की वाग्विभूति और बहुज्ञता	८१ डा० शम्बा प्रसाद सुमन
कवि बिहारी की चित्रकार दृष्टि	९३ श्री रामगोपाल विजयवर्गीय
बिहारी सतसई में संयोग शृंगार	९७ डा० हरीश
बिहारी का वियोग शृंगार	१११ डा० संसार चन्द्र
बिहारी सतसई में नायक-नायिका भेद	११८ डा० भगवानदास तिवारी
बिहारी के काव्य में प्रकृति	१३७ डा० शत्रुघ्न
बिहारी के भक्ति और नीति परक मुक्तक (अशृंगारी बिहारी)	१४८ आचार्य परशुराम चतुर्वेदी
देव और बिहारी विषयक विवाद की उपलब्धियाँ	१६३ श्री किशोरी लाल
बिहारी सतसई और संस्कृत प्राकृत काव्य	१७७ स्व० बाबू जगन्नाथ दास 'रत्नाक
अमर, पंडितराज जगन्नाथ और बिहारी	१८३ डा० कमलेशदत्त त्रिपाठी
विद्यापति और बिहारी	१९१ डा० केदारनाथ लाभ
सतसईकार बिहारी और भतिराम	२०४ डा० गोपीनाथ तिवारी
ब्रजभाषा में सतसई की परंपरा	२१५ डा० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी
हिन्दी सतसई परंपरा - कुछ और कृतियाँ	२२४ हरिमोहन मालवीय
बिहारी : शृंगार और यौवन का कवि	२२७ बैरन हालैंड
बिहारी की भाषा	२३० डा० ललित शुक्ल
बिहारी का शब्द विधान	२३५ डा० जीवन प्रकाश जोशी
मुक्तक काव्य और बिहारी के दोहे	२३९ स्व० ललिता प्रसाद सुकुल
बिहारी की सौन्दर्य सृष्टि	२४६ डा० ब्रामाशंकर तिवारी
बिहारी और सतसई विषयक प्रकाशित लेखों की सूची	२६२

बिहारी-सतसई सम्बन्धित

सामग्री

● हरिमोहन मालवीय

बिहारी-सतसई ब्रज भाषा की सर्वाधिक लोकप्रिय काव्य-कृति है। इसकी सहस्रो प्रतिलिपियाँ देश-विदेश के संग्रहालयों में संग्रहीत हैं। कुछ प्रतिलिपियों में प्राचीन कलाकारों ने सुघड़ चित्राकन भी किया है।^१ ये चित्र कांगड़ा, बुन्देलखण्ड तथा राजपूत शैलियों के उत्कृष्ट नमूने हैं। बिहारी-सतसई सम्बन्धित साहित्य उसके मूल पाठ से प्रथक (१) टीकाओं (२) कुडलिया अथवा कवित्त के रूप में पल्लवों और (३) अनुवादों के रूप में मिलता है। ये अनुवाद अब तक संस्कृत, फारसी, बंगला उर्दू और राजस्थानी में मिलते हैं। स्व० डा० अमरनाथ झा ने अंग्रेजी में सतसई का अनुवाद किया था, जो कि अब अप्राप्य है।

आधुनिक काल में बिहारी सतसई पर अनेक टीकाएँ लिखी गईं, किन्तु आलोचनात्मक निबन्धों के रूप में सर्वाधिक चर्चा बिहारी सतसई पर ही हुई। सर्व प्रथम आलोचनात्मक निबन्ध श्री राधाचरण गोस्वामी का भारतेन्दु पत्रिका में जनवरी, सन् १८८६ में 'कविवर बिहारी का इतिवृत्त' नाम से प्रकाशित हुआ। देव-बिहारी विषयक विवाद के अतिरिक्त, पं० पद्मसिंह शर्मा द्वारा बिहारी की अतिरंजित प्रशंसा की प्रतिक्रिया स्वरूप भी संस्कृत विद्वानों के 'बिहारी की मौलिकता एवं अपहरण दोष' आदि पर अनेक निबन्ध प्रकाशित हुए। कालान्तर में प्रौढ़ आलोचनात्मक कृतियाँ प्रकाश में आईं।

बिहारी-सतसई पर प्रथम आलोचनात्मक पुस्तिका जून, १८६५ में 'कविवर बिहारी लाल' लिखी गई, जिसका तृतीय संस्करण सन् १९१८ में भी प्रकाशित हुआ। इसमें बाबू राधाकृष्ण दास ने बिहारी के जीवन के अतिरिक्त उनके काल की विशेषताओं पर प्रकाश डाला था। कालान्तर में डा० रमाशंकर प्रसाद कृत 'संक्षिप्त बिहारी' इंडियन प्रेस से प्रकाशित हुई। इसमें आलोचना के साथ-साथ टीका भी उपलब्ध है। सतसई पर सर्व प्रथम महत्वपूर्ण आलोचनात्मक ग्रन्थ पं० लोकनाथ द्विवेदी शिलाकारी द्वारा लिखित 'बिहारी दर्शन' सं० १९९३ वि० में प्रकाशित हुआ। इसके पश्चात् हरदयालु सिंह ने सं० १९९७ में 'बिहारी-विभव' का प्रणयन किया। श्री कृष्ण बिहारी मिश्र कृत 'देव और बिहारी' तुलनात्मक आलोचना सम्बन्धी ग्रन्थ सं० १९७७ में प्रकाशित हुआ था। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद जी मिश्र कृत 'बिहारी की वाग्विभूति' सं० २०१० में प्रकाशित हुई और बाद में आचार्य जी ने इसी अध्ययन के साथ श्रृंगार परम्परा का सुन्दर विवेचन जोड़ कर सुव्यवस्थित क्रम से सतसई के मूलपाठ सहित

‘बिहारी’ के रूप में प्रस्तुत किया। सन् १९४७ में डा० राम रतन भटनागर की पुस्तक ‘बिहारी का एक अध्ययन’ छात्रों के लिये लिखी गई। इसी प्रकार की पुस्तक श्री भारत भूषण सरोज की ‘बिहारी’ भी है। डा० हरवंश लाल शर्मा और श्री परमानन्द शास्त्री द्वारा लिखित ‘बिहारी और उनका साहित्य’ नवीन आलोचनात्मक शोधेतर प्रतिनिधि रचना है। डा० बच्चन सिंह ने नई दृष्टियों से सन् १९६४ में ‘बिहारी का नया मूल्यांकन’ प्रस्तुत किया। १९६६ में प्रो० उदय भानु हंस लिखित ‘बिहारी की काव्य कला’ आलोचनात्मक पुस्तक प्रकाशित हुई।

बिहारी-सतसई सम्बन्धित लेखों के अनेक संग्रह भी समय-समय पर प्रकाशित हुए हैं, इस दृष्टि से प० पद्मसिंह शर्मा, का ‘सतसई संहार’ सरस्वती के १९१० के अंको में प्रकाशित लेखों का संग्रह है। इसी भाँति ‘बिहारी और देव’ पुस्तिका में ‘श्री शारदा’ जबलपुर-पत्रिका में प्रकाशित लाला भगवान दीन के लेखों का संकलन है। ये लेख उस पत्रिका में अक्टूबर, सन् १९२१ से मई १९२२ तक क्रमशः छपे थे। रत्नाकर जी के संशोधित लेखों का संग्रह ‘कविवर बिहारी’ श्री राम कृष्ण के संपादकत्व में सं० १९५३ में प्रकाशित हुआ था। रत्नाकर जी के कुछ लेख ‘नागरी प्रचारिणी पत्रिका’ के सं० १९८४ तथा १९८६ के अंको में छपे थे। डा० ओम्प्रकाश द्वारा संपादित ‘बिहारी’ विषयक लेखों का संग्रह १९६७ में प्रकाशित हुआ है।

बिहारी-सतसई पर शोध कार्य का प्रारम्भ आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने किया था। अब तक इस विषय पर कई शोध-प्रबन्ध प्रस्तुत हो चुके हैं। डा० राम सागर त्रिपाठी का ‘मुक्तक काव्य-परम्परा और बिहारी’ शोध-प्रबन्ध सन् १९६० में स्वीकृत हुआ था। यह दो रूपों में प्रकाशित हुआ है, एक शोध-प्रबन्ध के रूप में (१) मुक्तक काव्य-परम्परा और बिहारी तथा (२) ‘बिहारी मीमांसा’। बिहारी मीमांसा में प्रथम पुस्तक का ही एक अंश समाविष्ट है। डा० गणपति चन्द्र गुप्त का ‘शृंगार परम्परा और महाकवि बिहारी’, डा० रणधीर सिन्हा का ‘कविवर बिहारी लाल और उनका युग,’ अन्य प्रकाशित शोध-प्रबन्ध हैं। डा० रामकुमारी मिश्र कृत ‘बिहारी का भाषा वैज्ञानिक अध्ययन’ महत्वपूर्ण शोध-प्रबन्ध है, इसमें ‘बिहारी रत्नाकर’ के पश्चात् अनेकों पाण्डुलिपियों के आधार पर प्रमाणिक पाठ भी दिया गया है। अनेक शोधार्थी आज भी बिहारी-सतसई से सम्बन्धित विषयों पर कार्य कर रहे हैं।

बिहारी सतसई का टीका साहित्य :

बिहारी-सतसई पर विपुल टीका-साहित्य रचा गया। यह दो रूपों में प्राप्त है (१) हस्तलेख और (२) मुद्रित। हस्तलिखित टीकाएँ कुछ पूर्ण प्राप्त हैं और कुछ अपूर्ण। इनका विवरण क्रमशः नीचे दिया जा रहा है :

१—वृन्दराय की टीका :

रत्नाकर जी ने कल्पना से इसके टीकाकार का नाम कृष्ण मान लिया है किन्तु

वास्तव में इसकी एक प्रति के छन्द में वृन्दराय का उल्लेख मिलता है, कृष्ण लाल नाम टीका की किसी भी प्रतिलिपि में नहीं मिलता । जोधपुर की एक प्रतिलिपि में लिखा है :

कहै कवि वृन्दराय छितहूँ न छोड़्यौ जाय ।

दोहरों बिहारी को सिहारी को मंत्र है ॥

टीका का रचना काल सं० १७१६ है :

सम्बत् ग्रह ससि जलधि छठि तिथि वासर चंद ।

चैतमास पद कृष्ण में पूरन आनन्द कंद ॥ (७१४)

विद्वानों ने भ्रमवश इस तिथि को सतसई का रचना काल समझ लिया था, यह टीका प्राचीन राजस्थानी ब्रज भाषा में है ।

२—मानसिंह विजयगढ़ की टीका :

यह टीका कब लिखी गई इस पर विवाद है ? डा० मोती लाल मेनारिया ने रत्नाकर जी द्वारा स्वीकृत तिथि सं० १७३४ के स्थान पर सं० १७७० को टीका का रचनाकाल माना है । इसमें प्राचीन ब्रज भाषा गद्य में छन्दों का अर्थ दिया गया है ।

३—अनवर चन्द्रिका :

शुभकरणा कवि ने सं० १७७१ में आश्रयदाता अनवर खाँ के नाम से इस टीका की रचना की थी । इस टीका का क्रम काव्य-शास्त्रीय आधार पर रस और नायक-नायिका भेदानुसार रखा गया है । टीकाकार ने छन्दों के अर्थ न देकर केवल काव्य-शास्त्रीय उल्लेख के साथ वक्ता-बोधव्य, अलंकार, ध्वनि, और नायक-नायिका भेद तथा रस सम्बन्धित उल्लेख किया है, कही-कही काव्य-दूषणों की ओर भी संकेत है ।

४—अमर चन्द्रिका :

सुप्रसिद्ध काव्य-शास्त्री सूरति मिश्र ने सं० १७६४ में इस टीका का प्रणयन किया था । यह टीका जोधपुर नरेश अभयसिंह के सचिव अमरसिंह के लिए लिखी गई थी । विद्वान टीकाकार ने गद्य-पद्य में टीका की है, किन्तु अधिकांश भाग कविता में है । अर्थ के स्पष्टीकरण के अतिरिक्त इस टीका में अलंकार आदि पर प्रश्नोत्तर करते हुए विचार किया गया है ।

५—रस चन्द्रिका टीका :

ईसवी खाँ ने नरवर गढ़ के नृपति छत्रसिंह की प्रेरणा से सं० १८०६ वि० में रस चन्द्रिका टीका का प्रणयन किया था । टीका अकारादि क्रम में है । कुछ स्थलों पर अर्थ के के साथ-साथ सर्वत्र टीका में नायक-नायिका भेद एवं

सम्बन्धी लक्षणों का उल्लेख है। कुछ छन्दों में केवल अलंकारों का ही निर्देश टीकाकार ने किया है।

६—अमृत लाल की टीका :

अकारादि क्रम पर बनी इस टीका में भी 'अनवर चंद्रिका' की भाँति काव्य शास्त्रीय लक्षणों का संकेत है। टीका में अर्थ का स्पष्टीकरण नहीं किया गया है। इसकी सं० १८२४ की एक प्रति प्राप्त है जिसमें टीका काल का उल्लेख नहीं है।

७—प्रताप चन्द्रिका :

यह टीका सं० १८४२ में मनीराम कवि द्वारा जयपुर नरेश प्रतापसिंह के संरक्षण में लिखी गई थी। टीकाकार ने टीका के प्रणयन में अमर चन्द्रिका एवं अनवर चन्द्रिका टीकाओं का सहारा लिया था।

८—रणछोड़ राय दीवान की टीका :

अनवर चन्द्रिका के क्रम पर बनी यह टीका सं० १९८४ में पूर्ण हुई। इसके टीकाकार रणछोड़ जी बूनागढ़ के दीवान थे। टीकाकार ने बिहारी के छन्दों के अनेक अर्थ किए हैं।

९—सतसैया-वर्णार्थ :

असनी के ठाकुर द्वारा सं० १८६१ में यह टीका सबिस्तार लिखी गई थी। टीकाकार ने विस्तार के साथ अर्थ-सम्बन्धी समस्याओं पर प्रश्नोत्तर रूप में विचार किया है और छन्दों के अनेक अर्थ भी किए हैं।

१०—हरिराम त्रिवेदी टीका :

कपूरथला (पंजाब) के महाराज फतेहसिंह के यहाँ यह टीका कविराय ने लिखी थी। अब तक प्राप्त टीकाओं में यही टीका सबसे विस्तृत है, किन्तु खेद है कि इसकी पूर्ण प्रति प्राप्त नहीं है।

११—'बिहारी सतसैया' टीका :

इस टीका को रत्नाकर जी ने कर्ण कवि (पन्ना) कृत साहित्य-चन्द्रिका माना था, किन्तु खोज विवरण में उल्लिखित साहित्य-चन्द्रिका के प्रारम्भिक छन्दों का मिलान करने पर ज्ञात होता है कि यह टीका पृथक् है। उसका टीकाकार संभवतः शिव राम है और रचनाकाल है सं० १८८१। बिहारी के सम्पूर्ण छन्दों पर सुविचारित गद्य में इसमें अर्थ लिखा गया है। टीका अनवर चन्द्रिका के क्रम पर है।

१२—श्रुत बोधाख्या मंस्कृत टीका :

यह टीका नान्हा व्यास द्वारा लिखी गई थी। इसकी प्राप्त प्रतिलिपि का रचना काल सं० १८०५ वि० है।

१३—गुजराती टीका :

ज्योति रत्न मुनि लिखित गुजराती टीका सं० १७६३ में निर्मित हुई थी ।
टीकाकार श्री भावप्रभ सूरिस्वर का शिष्य जैन साधु था ।

१४—वीरचन्द्र शिष्य परमानन्द कृत संस्कृत टीका :

यह टीका सं० १८६० वि० में बीकानेर में लिखी गई थी । टीकाकार ने सतसई के छन्दों को संस्कृत भावार्थ के साथ दिया है ।

१५—नवदीपिका टीका :

बिहारी-सतसई की यह एक खरिडत टीका राजस्थान प्राच्यविद्या प्रतिष्ठान में प्राप्त है, जिसमें भावार्थ स्पष्ट किया गया है ।

१६—साहित्य चंद्रिका :

यह कर्ण कवि (पन्ना) द्वारा लिखित टीका है । शिवसिंह सरोज में राजा छत्रसिंह जी हृदयशाही पन्ना नरेश की आज्ञानुसार साहित्य चन्द्रिका का सं० १७६४ में रचा जाना बतलाया गया है ।

१७—श्रीमानु प्रताप तिवारी लिखित 'बिहारी सतसई' की खड़ी बोली गद्य में लिखित टीका की खंडित प्रति छुनार में प्राप्त हुई है । टीका में काव्यांगों की चर्चा नहीं है । साथ में कवित्त भी दिये हुए हैं । मिश्र बंधु विनोद में इस टीका की चर्चा २५२१ अंक पर है ।

बिहारी सतसई की मुद्रित टीकाएँ :

बिहारी सतसई पर अनेक टीकाएँ प्रकाशित हुई हैं उनकी सूची प्रस्तुत है :

	टीकाकार	प्रकाशित
१—लाल चंद्रिका	टीका लाल जी लाल	सन् १८६२
२—हरि प्रकाश	हरिचरण दास	॥ १८६२
३—बिहारी सतसई	प्रभु दयाल पाण्डेय	संवत् १९५९
४—भावार्थ प्रकाशिका	पं० ज्वाला प्रसाद मिश्र	॥ १९८८
५—सजीवन भाष्य	पं० पद्मसिंह शर्मा	॥ १९७६
६—बिहारी बोधिनी	लाला भगवान दीन	॥ १९७८
७—भावार्थ प्रकाशिका (गुजराती)	सविता नारायण गरुडपति नारायण	सन् १९१३
८—बिहारी सतसई	श्रीरामचंद्र बेनीपुरी	संवत् १९८२
९—बिहारी रत्नाकर	जगन्नाथ दाम रत्नाकर	सन् १९२५
१०—बिहारी सतसई	विद्याभास्कर शुक्ल	॥ १९३४
११— " "	लक्ष्मी निधि अतुर्वेदी	सं० २०००

	टीकाकार	प्रकाशित
१२—बिहारी सतसई टीका	जगदीश चन्द्र शुक्ल	सन् १९५१
१३— " " "	देवेन्द्र शर्मा इन्द्र	" १९५८
१४— " " "	पन्नालाल श्रीवास्तव	" १९५५
१५— " " "	प्रो० विराज	" १९६२
१६— " " "	डा० गणपति चन्द्रगुप्त	" १९६२
१७—बिहारी कवि और काव्य	हरेन्द्र प्रताप सिनहा	
	और डा० जगदीश श्रीवास्तव	" १९६३

गुटका टीकाएँ :

	टीकाकार	
१—बिहारी सतसई	हरदयाल	सन् १८७६ ई०
२—बिहारी सुधा	डा० श्याम बिहारी मिश्र	
३—बिहारी संग्रह	वियोगी हरि	
४—बिहारी वैभव	कमला देवी गर्ग	सम्बत् १९५३
५—संक्षिप्त बिहारी	डा० रमाशंकर प्रसाद	

अप्राप्त टीकाएँ

बिहारी सतसई पर लिखी गई अनेक टीकाओं की सूचना शिव सिंह सरोज, 'मिश्र बन्धु विनोद' हिन्दी-साहित्य के इतिहास आदि ग्रन्थों में तो मिलती है, किन्तु अब तक वे साहित्य संसार से ओझल हैं। इस प्रकार की टीकाएँ निम्नलिखित हैं :

१—चरण दास की टीका :

इसका उल्लेख मिश्र बन्धु विनोद में ५२६ अंक पर है। चरण दास ने (१) 'मिश्र-प्रकाशिका' (रचनाकाल सं० १७४६ः) तथा (२) बिहारी सतसई की टीका, दो ग्रन्थ लिखे थे।

२—राजा गोपाल शरण की टीका :

शिवसिंह सरोज में राजा गोपाल शरण कृत 'प्रबन्ध घटना' टीका का उल्लेख है, जो संवत् १७७५ में विद्यमान थे। मिश्र बन्धु विनोद में इनका जन्म-काल सं० १७४८ तथा कविता काल सं० १७७५ लिखा है। उनके अनुसार इनके तीन ग्रंथ थे (१) प्रबन्ध घटना (२) सतसई की टीका तथा (३) पद । प्रबन्ध घटना ही सतसई की टीका है अथवा वह पृथक् ग्रंथ है इसका निर्णय अभी तक नहीं किया जा सका है।

३—रघुनाथ बन्दीजन की टीका :

काशीराज बरिहट्ट बिह के बरबारी कवि रघुनाथ बन्दीजन कृत बिहारी सतसई

की टीका की कोई प्रति अभी तक प्राप्त नहीं है। बंदीजन का उपस्थिति काल सं० १८०२ है। रघुनाथ बंदीजन के रचित ग्रंथ हैं (१) काव्य कलाधार (२) रसिक मोहन या जगत मोहन (३) इस्क महोत्सव।

४—लालकवि बन्दीजन कृत 'लाल चन्द्रिका' :

शिव सिंह सरोज ने काशीवासी लाल कवि बंदीजन की इस टीका का उल्लेख किया है, जो महाराज चेतसिंह की सभा के कवि थे। इनका उपस्थिति काल सं० १८३२ माना गया है। इनकी कृति 'आनन्द रस' का उल्लेख शिवसिंह ने भी किया है। लल्लू जी लाल कृत 'लाल चंद्रिका' से पृथक् इस टीका का कोई भी अस्तित्व प्रतीत नहीं होता। न जाने किस प्रकार लल्लू जी लाल 'लालकवि' की टीका के साथ लाल कवि बंदीजन नाम जुड़ गया।

५—अमर सिंह कायस्थ कृत अमर चंद्रिका टीका :

मिश्र बंधु विनोद में दिए गए अंक १०५८ के अनुसार छतरपुर के कुंवर सोनेशाह से दीवान अमर सिंह ने बिहारी की गद्य-पद्य में अमर चंद्रिका टीका बनाई थी। इनके रचित अन्य ग्रंथ हैं (१) सुदामा चरित और (२) राग माला।

६—महाराज मानसिंह (जोधपुर) का टीका :

मिश्र बंधु विनोद में १६५५ अंक पर महाराजा मानसिंह (जोधपुर) को भी बिहारी सतसई का टीकाकार लिखा है। आप रचित १८ ग्रंथ गिनाए जाते हैं।

७—राम जू की टीका :

मिश्र बंधु विनोद में १६८४ अंक पर राम जू की बिहारी सतसई विषयक टीका का उल्लेख प्राप्त होता है। इनका कविता काल सं० १६०१ के पूर्व है।

८—सरदार कवि की टीका :

काशीराज ईश्वरी प्रसाद नारायण सिंह के दरबारी कवि सरदार कृत टीका रत्नाकर जी के पास थी। अब इसकी वह प्रति भी नष्ट हो गई है जिसके प्रतिलिपि कार नारायणदास कवि थे। सरदार कवि रचित अनेक टीकाएँ प्रकाशित हुईं किन्तु बिहारी-सतसई की यह महत्वपूर्ण टीका इससे वंचित रह गई। सरदार कवि का उपस्थिति काल सं० १६४० वि० है।

९—गदाधर कृत टीका :

इस टीका के कुछ पृष्ठ स्व० रत्नाकर जी को जयपुर से प्राप्त हुए थे गदाधर सुकवि पद्माकर के वंशज थे।

१०—धनंजय कृत टीका

इसका उल्लेख "रस कौमुदी" में कवि ने किया है।

११—अयोध्या प्रसाद की टीका :

कुलपति मिश्र के वंशज अयोध्या प्रसाद ने एक बृहद् टीका का निर्माण किया था किन्तु यह टीका प्रकाशित न हो पाई और लुप्त हो गई ।

१२—राम बक्स की टीका :

शिवसिंह सरोज में इनके दो ग्रन्थों का उल्लेख किया गया है । (१) रस सागर (२) बिहारी सतसई की टीका । सेगर के अनुसार इनकी बनाई हुई बिहारी-सतसई की टीका बहुत सुन्दर थी ।

१३—वैद्यक टीका .

‘बिहारी बिहार’ की भूमिका में पं० अंबिकादत्त व्यास ने छोट्टराम कृत वैद्यक टीका का उल्लेख किया है ।

ऊपर वर्णित टीकाओं के अतिरिक्त (१) कुलपति मिश्र (२) उमेदराम (३) सूर्यमल्ल, (४) धनीराम (५) हरिप्रसाद (कृत संस्कृत टीका) (६) समरथ कवि तथा (७) माधवेश आदि की टीकाओं का भी नामोल्लेख मिलता है । समरथ कवि का उल्लेख पूरण चन्द्र नाहर ने ‘प्रबन्धावली’ में तथा माधवेश कवि का उल्लेख स्व० ललिता प्रसाद जी सुकुल ने ‘सम्मेलन-पत्रिका’ के पौष शुक्ल सम्बत् २०११ के अंक में किया है । इसके अतिरिक्त साधु बाला उदासीन की एक टीका का उल्लेख मिलता है किन्तु अब वह टीका भी लुप्त प्राय है ।

कुण्डलिया साहित्य

बिहारी सतसई पर कुण्डलिया निर्माण की एक परम्परा चल पड़ी थी । इसको विद्वानों ने टीका के अन्तर्गत माना है । स्वयं कुण्डलिया कार भी अपनी कृति को टीका मानते थे, किन्तु इस साहित्य में अर्थ स्पष्टीकरण का कोई प्रयास नहीं किया गया है । कवियों ने बिहारी के दोहों को आधार बनाकर अपनी कल्पना शक्ति से भावों का पल्लवन किया है । समस्यापूर्ति-साहित्य की भाँति कवियों ने विषय या शीर्षक के स्थान पर बिहारी के छंदों के आधार पर काव्य सृजन किया है । केवल बिहारी सुमेर में पूरी कुण्डलियों के अर्थ भी दिए गए हैं, जिसमें कुण्डलियों के सन्दर्भ में बिहारी के छंदों के अर्थ का स्पष्टीकरण भी कुछ अंश में हुआ है । वास्तव में बिहारी सतसई की लोकप्रियता के कारण इसका श्रृंगार करने की एक कवित्व-मय विद्या का जन्म हुआ । इस माध्यम से प्रतिभा सम्पन्न कवियों ने बिहारी-सतसई का श्रृंगार किया था । आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने इस शैली की कृति को पल्लवन कहा है । वास्तव में यही संज्ञा सर्वोपयुक्त है । सतसई पर रचित कुण्डलिया साहित्य की मात्र कृतियाँ हैं

(१) जुल्फिकार अली की कुण्डलियाँ :

संवत् १६०३ में यह ग्रन्थ लिखा गया था । इसकी कुण्डलियों का एक नमूना प्रस्तुत है :

पत्रा ही तिथि पाइये बाँ घर के चहुँपास ।
नित्य प्रति पूनोई रहत आवन ओप उजास ॥
आनन ओप उजास चंद दुति सबरे मानत ।
दोज तीज की भेद सकल जोतिष ते जानत ॥
दोज तीज तिथि भेद एक हैं होत न तत्रा ।
पूनोई कत इतै गनक देखत हैं पत्रा ॥ (१०३)

(२) बिहारी सुमेर :

बिहारी सुमेर की खंडित प्रति मुझे पटियाला में श्री शमशेर सिंह 'अशोक' से प्राप्त हुई थी, किन्तु खेद है कि वह प्राप्त मुद्रित प्रति अपूर्ण थी । बाबा सुमेर सिंह पटना संगत के हरि मंदिर साहब के महंत थे । इनकी कुण्डलियाँ उत्कृष्ट एवं कवित्व पूर्ण हैं :

नव नागरि तन मुलुक लहि जो बन अमिल जोर ।
घट बढ ते बढ रकम करी और की और ॥
करी और की और मिसल नूतन निरधारी ।
कानन लो कर नयन हीन पट छट कटि डारी ॥
कुचन उच्चता को परवानो दिये सुकवि जब ।
चंचल गतिहि निकास लखी नहि जात जुगत नव ॥

बिहारी सुमेर में कुण्डलियों का अर्थ एवं दोहों का पिंगलानुराग भेद भी दिया गया है ।

(३) बिहारी-बिहार :

पं० अम्बिका दत्त व्यास रचित यह ग्रन्थ संवत् १९५५ में प्रकाशित हुआ था । 'बिहारी-बिहार' के प्रकाशन के बाद इसकी हिन्दी-जगत में खूब घूम थी । 'सुकवि' उपनाम से व्यास जी ने इसमें अपने कवित्व का प्रदर्शन किया है, कई स्थलों पर आपने तीन, चार अथवा पाँच कुण्डलियों तक का सृजन किया है । व्यास जी के कवित्व का स्वरूप निर्दिष्ट करने के लिये एक कुण्डलिया प्रस्तुत है :

जगत जनायो जिन सकल सो हरि जान्यो नाहि ।
ज्यों आँखिन सब देखियत आँखि न देखी जाहि ॥
आँखि न देखी जाहि जात अनुभव सों जानी ।
इन बिन कोउ न होत सितासित रंग को जानी

ज्ञात रूप हरि बिना कहो किमि अनुभव आयो ।

या सों सोई गहहु 'सुकवि' सोइ जगत जनायो । (२६)

(४) सतसई-शृङ्गार :

भारतेन्दु रचित बिहारी-सतसई के छन्दों पर कुछ कुण्डलियाँ हरिश्चन्द्र चंद्रिका में सन् १८७५ ई० के अंकों में क्रमशः प्रकाशित हुई थीं । 'सतसई शृंगार' की एक कुण्डलिया इस प्रकार है :

नम लाली आली भई चटकाली धुनि कीन ।

रतिपाली आली अनस आए बन माली न ॥

आए बन माली न करी ससि बहुत कुचाली ।

काली व्याली रैन विरह वाली जियमाली ॥

बाली दीपक जोति मन्द भइ प्रति न पाली ।

राली हाली ओष भई खाली नम लाली ॥

इनके अतिरिक्त कुछ बिहारी सतसई विषयक कुण्डलिया साहित्य अब अप्राप्य है ।

(१) चन्द कवि अथवा पठान सुल्तान की कुण्डलिया :

पठान सुल्तान की कुण्डलिया नाम से लिखित यह कृति चन्द कवि की है, ऐसा शिव सिंह सरोज में वर्णित है । ये मालवा के रहने वाले थे । इनकी कुण्डलिया के पाँच उदाहरण 'बिहारी बिहार' में दिए गए हैं, जिसमें से एक उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत है :

भूषन भार संभारिहै क्यों इहि तनु सुकुमार ।

सूधे पाइ न घर प रैं सोभा ही कै भार ॥

सोभा ही कै भार चलत लचकनि कटि खीनी ।

देखी अनिलु उड़ाइ जो न होती कुच पीनी ॥

कह पठान सुलतान तासु अंग अंग अदूषन ।

नरी किन्नरी सुरी आदि तिय कीतिय भूषन ॥ (५)

(२) ईश्वरी प्रसाद कायस्थ की कुण्डलिया :

मिश्र बन्धु विनोद अक २०२५ में कन्नौज वासी इस कवि की कुण्डलिया का उल्लेख है । आपका जन्मकाल १८८६ और कविता काल सं० १९१० बताया गया है ।

(३) उप सतसइया :

इसके रचयिता गंगाधर का उल्लेख शिवसिंह सरोज में किया गया है । छंद पत्तवन का एक उदाहरण प्रस्तुत है :

तजि तीरथ हरि राधिका तन दुति करि अनुराग ।
 जिहि ब्रज केलि निकुंज मग पग पग होत प्रयाग ॥
 पग पग होत प्रयाग सितासित जावक लागे ।
 गंगा जमुना सरस्वती लज्जित तिन आगे ॥
 रस अनुराग सिंगार प्रेम के वरन चरन भजि ।
 ब्रज निकुंज मग लेहि परयो रज सब तीरथ तजि ॥ (२)

(४) जोखू लाल पंडा की कुराडलिया :

ये काशी वासी और बाबू हरिश्चन्द्र की कवि सभा के सदस्य थे । इन्होंने भी कुछ कुडलियों का प्रणयन किया था, किन्तु उनमें विशेष कला सौष्ठव का अभाव था ।

कवित्त सवैया साहित्य

कुराडलिया की ही भाँति बिहारी के दोहों के आधार पर कवित्त सवैया छन्दों का भी प्रणयन अनेक काव्यकारों ने किया था । यह बिहारी-विषयक काव्यमय सामग्री सतसई के भावों के स्पष्टीकरण में भी कई अंशों में सहायक होती है, क्योंकि बिहारी की सामासिक एवं संक्षिप्त-शब्दावली से इन छन्दों में कुछ अधिक व्यापक अवसर भावों को प्रकट करने के लिये मिलता है । बिहारी सतसई के माधुर्य से पुष्ट ये कविताएँ निश्चित ही सतसई का सुगढ़ श्रृंगार करती हैं । बिहारी-सतसई पर रचा गया इस प्रकार का काव्यमय निम्नलिखित साहित्य प्राप्त है :

(१) बिहारी सतसई पर कृष्ण कवि के कवित्त सवैये :

बिहारी सतसई पर सर्व-प्रथम कवित्त सवैया छन्द में भाव विस्तार करने का श्रेय कृष्ण कवि को है जिसने इस कृति का प्रणयन कार्य सम्वत् १७८२ में सम्पन्न किया था । कृष्ण कवि के उच्चकोटि के काव्य-ज्ञान का यह ग्रन्थ प्रमाण है । कवि ने पिंगल शास्त्र के अनुसार सतसई में प्रयुक्त दोहा छंद के उपभेदों की ओर संकेत कर दिया है । इसके कृतिकार का नाम राधाकृष्ण और कृष्णदास भी, हस्तलिखित प्रतियों में मिलता है । इस ग्रन्थ में पहले गद्य में वक्ता-बोधक दे दिया गया है । कृष्ण कवि की कविता निश्चित ही उच्चकोटि की है । यथा :

सुनत पथिक मुह माह निसि लुवे चलत उहि गांम ।

बिनु पूछें बिनु ही सुने जियति बिचारी नाम । (४३१)

टीका: यह नाइका प्रेषित पति का विदेश में पथिक के सुख की बात सुनि नाइक ने अट करतें या की दसा जानि सखी कौ बचनु सखी सौं :

सोत समैं हू की राति मैं लुवै चले उहि देसहु तासन सानी ।

भापु समैं उत्तरात बटोही अचानक कांन परी यह बांनी ॥

छाँड़ द्यै सब फाँज विदैसी कौ बुद्धि तही घर कौ अकुलानी ।

प्राण पियारी की आई गई मुधि जीवति है तिय मैं यह जानी । (४३)

(२) ईश्वर कवि कृत सवैया :

ईश्वर कवि ने संवत् १६६१ में मनोहर सिंह के अनुरोध से सवैया छंद बिहारी सतसई के छंदों के भावों को गुफित किया था । आप धौलपुर के निवासी और मानिक राम के पुत्र थे । बिहारी के दोहे पर रचित एक सवैया प्रस्तुत है ।

दुसह दुराज प्रजानि कौ क्यों न बढ़े दुष दंद ।

अधिक अंचेरो जग करत मिलि मावस रवि चन्द । (६८०)

आपिन मैं इत रूप बस्यो फिर दूसरौ रूप न रूप लसै ते ।

ईश्वर गेह भभार रहै जुवती जिमि दूसरी मानि गसै ते ॥

तैसे दुराज प्रजानि कौ दुख सुन्यो न बढ़े अरि जाल हसै ते ।

पावस कौ अंधियारी बढ़े बहु सूरज चन्द्रमा पास बसे ते ॥

(३) वंशराज कृत रस चन्द्रिका :

यह ग्रन्थ संवत् १८२५ में लिखा गया था । इसके कृतिकार वंशराज त्रिपाठी, बुलाकी राम शर्मा के पुत्र थे । इनकी कविता का एक नमूना प्रस्तुत है :

चितई लल चौहैं चषनि डटि घूँघट पर माँह ।

छल सौं चली छुआइ कै छिनक छबीली छाँह ॥

कवित्त :

गोप कदंब मिले हरिवंश सो खेलत आनंद अंग भरे हैं ।

जात हुती त्रिषभान लली संग गोपिन के कहू गोप धरे हैं ।

कै ललचौहई वैन दुहैं डटि घूँघट माह सो हेरि हरे हैं ।

लै छल सौं तन के निज छाँह सो छवाइ लली चलि जात धरे हैं ॥

(४) रस-कौमुदी :

बाबा जानकी प्रसाद रसिक बिहारी ने सन् १८८५ में इस ग्रंथ को प्रकाशित किया था । इसकी रचना सं० १६२७ में हुई थी । रस कौमुदी से एक उदाहरण प्रस्तुत है :

कुटिल अलक छुटि परत मुख बढ़िगो इतो उदोत

बंक बकारी देत ज्यो दाम सैया होत (२४)

रीत रची विपरीत दुहैं सु अनंग उभंग भरे सुख पैया ।

ढीली छबीली की बेंदी पगी सब अंक छके रनि की सरसैया ॥

छूटत ही मुख पै लटकै दुति बाढी हुती मिलि कै कुटिलैया ।

येकहि बंक बकारी दिये रसिकेश ज्यों होत है दाम सैया ॥

बिहारी सतसई के अनुवाद

बिहारी सतसई के अनुवाद संस्कृत, फारसी, उर्दू, राजस्थानी, बंगाली और पंजाबी भाषा में किए गए हैं। इस अनुवाद के अतिरिक्त गुजराती में दो टीकाएँ प्राप्त होती हैं जिन्हें टीकाओं के प्रसंग में रखा गया है। परमानन्द कृत शृङ्गार सप्तशती में अनुवाद और संस्कृत टीका दोनों हैं, उसे अनुवाद में मैंने रखा है, किन्तु वह कृति टीका साहित्य के साथ निःसंकोच रखी जा सकती है। इसी भाँति फारसी का अनुवाद टीका की कोटि में भी आ सकता है। नीचे हम विविध अनुवादों की चर्चा करेंगे :

संस्कृत अनुवाद

१—शृङ्गार सप्तशती :

वृज चन्द के पुत्र परमानन्द कृत यह ग्रन्थ सम्बत् १६३० में विद्योदय प्रेस, छापाखाना बनारस से प्रकाशित हुआ था। ग्रंथ रचना काल स० १६२५ है। पं० परमानन्द ने अनुवाद के साथ-साथ विस्तार से अर्थ भी किया है। यहाँ बिहारी सतसई के प्रथम छन्द का अनुवाद प्रस्तुत है :

अपनय भव बाधाभयं रावे त्वं कुशलासि ।

हरि रपि धरति हरिद्युति यदि भाषवमुपयासि ॥

२—आर्यागुम्फ (१) :

रत्नाकर जी के एक आर्यागुम्फ का उल्लेख कविवर बिहारी (पृ० २६७) में किया है जिसके रचयिता काशीराज चेत सिंह के दरबारी कवि पं० हरि प्रसाद थे। इसकी रचना सम्बत् १८३७ में हुई थी। उसमें बिहारी के प्रथम दोहे का अनुवाद इस भाँति है :

सा राधा भव बाधां विविधामपहरतु नागरिकी ।

यस्यास्तुन तनुकात्त्या कान्ता क्यामो हरिर्भवति ॥

३—आर्यागुम्फ (२) :

कृष्ण कवि के कवित्त के साथ 'संस्कृत आर्यागुम्फ' की एक प्रति सरस्वती भण्डार राम नगर में प्राप्त है, आर्यागुम्फ का एक भाग हाशिए पर लिखा गया है। इसमें आर्या छन्द में अनुवाद और अर्थ दोनों हैं। यथा :

मम् भव बाधां हरतां नूनं सा नागरि राधा ।

यत्प्रतिनिवे बपुश्यामो हरिद्युतिर्भवति ॥

“मेरी ति सा राधा नाम्नी नागरी रात्रा नाम्नी नायिका मम भव बाधां संसार दुखं अधिभौतिकादि क्लेश हरतु ।” आदि,

स्व० भट्ट मथुरा नाथ शास्त्री कृत अनुवाद

स्व० भट्ट जी के ग्रन्थ 'साहित्य वैभवम्' में 'बिहारी विलास' शीर्षक के अन्तर्गत बिहारी सतसई के छन्दों का संस्कृत अनुवाद दिया गया है। यही सामग्री गीता-प्रेस गोरखपुर से प्रकाशित 'गोविन्द वैभवम्' में भी समाविष्ट की गई है। उदाहरण स्वरूप एक अनुवाद और संस्कृत अर्थ प्रस्तुत है :

लोपे कोप इन्द्र लौं रोपे प्रलय अकाल ।

गिरि धारी राखे सबै गो गोपी गोपाल ॥

प्रलयरोपिकोपाद्रतं पुरुहंतं प्रलुलोप ।

गोगोपीगोपालकाम् गिरिधर एवं जुगोप ॥३१॥

प्रलयं रोपयति करोति इर्दृशेन क्रोधेन आवृतम् लुलोपं लुप्तमकरोत् पराजित्य द्राव्याभास । तौदादिकाल्लुम्पतेर्लिट् । गिरि सदृशं दुरूद्धरं धृत्वापि रक्षेति गिरिधरं पदेन सूच्यते । ततश्च भक्तवत्सलः सर्व-समर्थश्च स एव सर्वात्मना सेव्य इति चरमं ध्वनते ।

फारसी अनुवाद

सफरंगे-सतसई :

जोशी आनन्दी लाल शर्मा ने सफरंगे-सतसई नाम से फारसी अनुवाद सन् १८६३ में तैयार किया था। आप का यह अनुवाद प्रकाशित भी हुआ है। सफरंगे सतसई में बिहारी के ६४० दोहों का अनुवाद है।

उर्दू अनुवाद

'गुल्जारे बिहारी' :

अमर पत्रिका के (सम्बत् १९७६ के अंक १ से ११ तक) में बरेली निवासी श्री मदन लाल दाना का बिहारी सतसई के ६० दोहों का उर्दू अनुवाद प्रकाशित हुआ था। श्री दाना ने बिहारी के काव्य की प्रशंसा बड़े भावात्मक ढङ्ग से की है। दाना कृत एक अनुवाद प्रस्तुत है :

सरपटाति सैं सस्मिखी मुख घूँघट पट ढाँकि ।

पावक सर सी भूमकि कै गई भरोषा भाँकि ॥

बरंग शोला रोजन से गई वह भाँक कर फौरन ।

छिया कर भाव वश घूँघट से अपने रूप रोशन को ॥

गुलदस्ताए बिहारी :

मुंशी देवी प्रसाद प्रीतम ने भी बिहारी सतसई के छन्दों के उर्दू अनुवाद सन् १९०४ में कायस्थ हितकारी पत्र में प्रकाशित किए थे, तत्पश्चात् सम्पूर्ण अनुवाद

सं० १९८१ वि० में साहित्य सेवा सदन से 'गुलदस्तए बिहारी' नाम से प्रकाशित हुआ ।

उर्दू अनुवाद और छन्द प्रस्तुत है :

मिलि परछाँही जौन्ह सों रहे दुहुनि के गात ।

हरि राधा इक संग ही चले गली में जात ॥

छिपे महताबो साया में प्रिया प्रीतम के तन हिलिमिल ।

चले जाते हैं ब्रज गलियों रही है चाँदनी सी खिल ॥

जज़बाते मशरिक में बिहारी के दोहों के उर्दू में अर्थ :

उर्दू समाचार पत्र रियासत के सम्पादक सरदार दीवान सिंह मफ़तून ने जज़बाते मशरिक में अन्य कवियों के समक्ष बिहारी के दोहों का उर्दू में भावार्थ प्रस्तुत किया है । यह भावार्थ आपने १९३७ में नागपुर कारावास में लिखा था । एक उदाहरण 'जज़बाते मशरिक' से प्रस्तुत है :

सुरंगु महावर सौत पग निरख रही अनखाइ ।

पिय अंगुरिनु लाली लखैं खरी उठी लगिलाइ ॥

गुस्सा और नाराज़ी से बेचैन हो रही थी और ख्याल आ रहा था कि अब शौहर सौतन के इन खूबसूरत पावों को पसंद करेगा । तो देखा कि शौहर की उँगली भी मेंहदी से लाल रंगी हुई है । हसद (ईर्ष्या) की आग से कबाब हो गई कि हाथ सौतन के पाँव को मेंहदी लगाई थी शौहर ने अपने हाथों से ।

सतसई के छन्दों पर गजलों :

डा० हरवंश राय बच्चन ने सूचित किया है कि श्री सोहनलाल श्रीवास्तव ने बिहारी सतसई के छन्दों पर गजलों का निर्माण किया था, जो प्रकाशित भी हुई थी किन्तु यह कृति अभी तक मुझे प्राप्त नहीं हुई है ।

बंगला-अनुवादक :

बंगला के सुप्रसिद्ध साहित्यिक श्री सोमेन्द्र नाथ ठाकुर ने बिहारी सतसई के १०० छन्दों का बंगला में पद्यात्मक अनुवाद किया है । आपने सतसई का अध्ययन सन् १९४४ में फतेहगढ़ और लखनऊ जेल में किया था । फलस्वरूप १९४५ में दमदम जेल में इसका अनुवाद कार्य पूर्ण किया । अनुवादित एक छन्द प्रस्तुत है :

जुवति जौनह में मिलि गई नेक न होति लखाइ ।

सौधे के डोरें लगी अली चली संग जाइ ॥

ज्योत्सनार साथे अंगे अंगे मिशे गेछे अभिसारिका ।

अलख होइया पथचले केह दृष्टि नाहि को होने ॥

देह परिमल अनुसरी साथे चले सखी परिचारिका ।

भ्रमर जे मन धाय फूलपने अलख गंध टोने ॥

राजस्थानी-रूपान्तर :

राजस्थान मेवाड़ के कवि मोहन सिंह (जन्म सं० १६४६) ने बिहारी-सतसई के कुछ छन्दों का राजस्थानी में अनुवाद किया है। एक छन्द का राजस्थानी अनुवाद मेवाड़ रूपान्तर इस प्रकार है :

पया ही तिथि पाइए वा घर के चहुँ पास ।

नित प्रति पूनोही रहत आनन ओप उजास ॥

पतलां मिलवे मत्तड़ी, ऊए भूँपड़ले वाट ।

पूयू दावड़-दीहड़े मुखड़ा रै भरलाट ॥

पंजाबी-रूपान्तर :

पटियाला के श्री इन्द्रसिंह चक्रवर्ती ने बिहारी-सतसई के कुछ छन्दों का पंजाबी रूपान्तर प्रस्तुत किया है। श्री चक्रवर्ती का यह पंजाबी रूपान्तर अभी तक प्रकाशित नहीं हुआ है ।

१.—कांगड़ा पेट्रिज आफ दि बिहारी-सतसई—ले० श्री एस० एस० रंभावा,
टाइम्स आफ इंडिया एनुअल—१९६४, पृष्ठ २६ से ३७ ।

कविवर बिहारीदास की जीवनी

• हरिमोहन मालवीय

महाकवि बिहारीदास की जीवनी पर पुनर्विचार करने की आवश्यकता मुझे तब प्रतीत हुई जब अनेक तथ्य इस प्रकार के मिले जिनके आधार पर पूर्वघोषित जीवनी विषयक स्रोत अप्रामाणिक एवं मनगढ़न्त प्रतीत हुए। यह सही है कि सं० १९८४ वि० में स्वर्गीय बाबू जगन्नाथदास 'रत्नाकर' ने 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' में पर्याप्त शोध करने के अनन्तर महाकवि बिहारीदास की जीवनी प्रकाशित की थी और आज जो कुछ भी बिहारी की जीवनी पढ़ी-पढ़ाई जाती है, वह रत्नाकर जी के अनुसन्धान पर प्रमुख रूप से आधारित है। किन्तु रत्नाकर जी का इस सम्बन्ध में यह कथन कि "इधर-उधर से कुछ बातें एकत्रित करके उन पर अनुमान को अवलंबित कर यह जीवनी सुशुद्ध रूप में लिखने का अन्त किया गया है। इसमें अनेक त्रुटियों तथा अशुद्धियों की सम्भावना है" ^१ यह उनके कार्य की प्रामाणिकता पर एक प्रश्न-चिह्न लगा देता है। इससे यह स्पष्ट है कि रत्नाकर जी द्वारा भी बिहारी की प्रामाणिक जीवनी प्रस्तुत न हो सकी थी। बाद के शोध-कर्त्ताओं और विद्वानों ने बिहारी की जीवनी के सम्बन्ध में प्रचारित या प्राप्त आधारभूत सामग्री और उसके स्रोतों को प्रामाणिकता के निक्षेप पर नहीं कसा जिसके कारण इस महाकवि के जीवन-पक्ष पर सम्यक् प्रकाश नहीं पड़ सका। यदि किसी ने उन स्रोतों पर दृष्टि भी डाली, तो सामान्य परीक्षण करके कुछ तथ्यों को स्वीकार करके शेष को अस्वीकृत कर दिया। फलस्वरूप व्यर्थ की कपोल-कल्पित कथाएँ बिहारी के जीवन के साथ जुड़ गई हैं।

जीवनी विषयक दोहे की प्रामाणिकता :

बिहारी की जीवनी के संदर्भ में निम्नलिखित दोहा प्रस्तुत किया जाता है :

जनमु ग्वालियर जानिए, खड बुन्देले बाय ।

तरुनाई आई सुवर, मथुरा बसि ससुराल ॥

कुछ विद्वानों ने इसे बिहारी द्वारा लिखित भी मान लिया था। रत्नाकर जी ने लिखा है कि "हमने अपनी युवावस्था में कुछ कवियों से ये तीन दोहे एक आख्यायिका के साथ सुने थे—यद्यपि कुछ लोगों का कहना है कि इनमें का पहला दोहा गंग कवि ने खानखाना को सुनाने के लिए बनाया था।" ^२ दोहे निम्नलिखित हैं :

गंग गोछ भोछें जमुन, अधरनु सरसुति रागु ।

प्रगट खानखानानु के कामद बदन प्रयागु ॥ (१)

जनमु ग्वालियर जानियै, खंड बुन्देले बाल ।

तरुनाई आई सुधर, मथुरा बसि ससुराल ॥ (२)

श्री नरहरि नरनाह को, दोनी बाँह गहाइ ।

सुगुन आगरैं आगरे, रहत आइ सुषु पाइ ॥ (३)

रत्नाकर जी ने आख्यायिका के सम्बन्ध में लिखा है कि “आख्यायिका यह है कि बिहारी ने ‘गंग गोछ’ वाला दोहा खानखाना को सुनाया, जिस पर प्रसन्न होकर खानखाना ने उनको अर्शफियों से चुनवा दिया । खानखाना के विशेष वृत्तान्त पूछने पर बिहारी ने अन्य दो दोहे कहे ।”^३ आगे रत्नाकर जी ने लिखा है कि ‘बिहारी ने कहा कि ‘प्रयाग स्नान से सब पातक छूट जाते हैं, अतः मैं इस प्रयाग में अपने ऋण-पातक से मुक्त होने के निमित्त आया हूँ, मेरे ऊपर जयसिंह का ७०० अर्शफियों का ऋण है ।’ यह सुनकर खानखाना ने उनको अर्शफियों से चुनवा दिया । बिहारी ने कहा कि ये कुल अर्शफियाँ जयसिंह के पास भेज दी जाएँ, जिससे कि व्याज सहित ऋण चुक जाय ।”^४ स्मरणीय है कि रहीम की मृत्यु फागुन सं० १६८३ में हो चुकी थी । वास्तव में तीनों दोहों के साथ कहीं हुई आख्यायिकाएँ कपोल-कल्पित ही हैं, क्योंकि तब तक न सतसई ही लिखी गई थी और न बिहारी का सम्पर्क ही महाराज जयसिंह से हुआ था । इसके अतिरिक्त खानखाना से भी मिलने की कोई सम्भावना नहीं प्रतीत होती ।

‘जनमु ग्वालियर जानियै’ वाले दोहे के सम्बन्ध में प० अम्बिकादत्त व्यास का कथन है कि “इस दोहे को पहले राजा गिचप्रसाद ने लिखा, फिर ‘भारतेन्दु’ पत्र में श्री राधाचरण गोस्वामी ने लिखा, तदनन्तर बाबू राधाकृष्ण दास, प्रियर्सन साहब और पंडित प्रभुदयाल तथा मैंने (व्यास जी ने) लिखा ।”^५

श्री राधाचरण गोस्वामी ने ‘कविवर बिहारी का इतिवृत्त’ शीर्षक अपने लेख में लिखा है कि “बिहारी कवि ब्रजभाषा की ससुराल मथुरापुरी के वासी थे, इसी से इनकी भाषा मधुर से मधुरतर है ।”^६ गोस्वामी जी ने ससुराल पर ‘?’ का चिह्न लगाकर पादटिप्पणी में यह दोहा लिखा है :

जनमु ग्वालियर जानिए, खंड बुन्देले बाल ।

तरुनाई आई सुमग, मथुरा बसि ससुराल ॥

गोस्वामी जी के कथन पर श्री अम्बिकादत्त व्यास ने लिखा है कि “गोस्वामी जी का तात्पर्य गोचर अर्थ यह भलकता है कि ब्रजभाषा का जन्म ग्वालियर का है, ब्रजभाषा बुन्देलखण्ड में बालिका है और ब्रजभाषा की ससुराल मथुरा है, वहाँ इसका जीवन काल छिटका ।”^७

श्री राधाचरण गोस्वामी के कथन पर अम्बिकादत्त व्यास ने कोई ध्यान नह

दिया और कालान्तर में यह दोहा बिहारी के जीवन-पक्ष में सम्बन्धित समझा जाने लगा । कुछ लोगों ने तो इसे बिहारी रचित भी मान लिया ।^८ गोस्वामी जी के कथन का परीक्षण करने पर ज्ञात होता है कि भ्रमवश ही यह दोहा बिहारी के साथ जुड़ा है । वास्तव में इस दोहे से ब्रजभाषा के उद्भव और विकास का द्योतन किसी कवि ने किया है ।

ब्रजभाषा के जन्म के सम्बन्ध में एक दावा ग्वालियर के पक्ष में भी है, जिसके अनुसार 'ग्वालियरी' ही ब्रजभाषा के नामकरण के पूर्व मध्यदेश की काव्य-भाषा थी । 'बिहारी सतसई' के छन्दों का कवित्त-सवैया में पल्लवन करने वाले (अथवा टीकाकार ?) कृष्णदत्त कवि ने ब्रजभाषा के पहले 'ग्वालियरी' की सरसता का वर्णन किया है :

देश भेद ते होत सो, भाषा बहुत प्रकार ।

वरणत है तिन सबन में, ग्वालियरी रससार ॥ (७०८)

ब्रजभाषा भाषत सकल, सुरवाणी सम तूल ।

ताहि बषानत सकल कवि, जानि महारस मूल^९ ॥ (७०९)

स्व० राहुल सांकृत्यायन का कथन है कि "जिसे हम ब्रज-साहित्य कहते हैं, वह पहले ग्वालियरी साहित्य के नाम से प्रसिद्ध था । यह आज की ब्रज-कन्नौजी का मिश्रित साहित्य था । यदि हम उत्तर पंचाली (रहेलखण्डी) को न भी ले तो जिस तरह ब्राह्मण-उपनिषद् काल में कुरु-पंचाल और वहाँ की भाषा तथा साहित्य प्रधानता रखता था, उन्हीं प्रकार पालियो और प्राकृतों के काल में कान्यकुब्ज की भाषा और साहित्य शिष्ट और मुख्य माने जाते थे । इसी की उत्तराधिकारिणी ग्वालियरी है जो पीछे ब्रज के नाम से प्रसिद्ध हुई ।"^{१०}

ग्वालियर और ग्वालियरी के महत्त्व की ओर ध्यान सन् १६६६ ई० में मानसिंह तोमर लिखित 'मानकुतूहल' के फारसी अनुवाद में आकृष्ट किया गया था । औरङ्गजेब के काश्मीर के सूबेदार फकीरुल्ला सैफ खाँ के अनुसार सुदेश से मतलब है ग्वालियर से "भारतवर्ष में इस बीच की भाषा सबसे अच्छी है ।"^{११} केशवदास जी ने भी मध्यदेश गोपाचल की भाषा को सुभाषा कहा है (दे० कविप्रिया ७/३) । स्वयं केशवदास जी के पूर्वज भी पहले गोपाचल (ग्वालियर) के राज्याश्रय में थे, बाद में बुन्देलखण्ड में आए और नई मान्यता के अनुसार इनके पुत्र बिहारी को ब्रज और अन्त में आमेर का राज्याश्रय लेना पड़ा था ।

ग्वालियर के सम्बन्ध में अनेक तथ्यों का समावेश श्री हरिहरनिवास द्विवेदी ने अपने ग्रन्थ 'मध्यदेशीय भाषा ग्वालियरी' में किया है । बुन्देलखण्ड की काव्य-भाषा के सम्बन्ध में उनका मत है कि "बुन्देलों ने बुन्देलखण्ड नाम दिया परन्तु उन्हें बुन्देली

भाषा नाम देने की आवश्यकता न थी। उनके प्रदेश की भाषा उस समय समस्त हिन्दी भाषी जनता की काव्य-भाषा थी।^{१२} श्री द्विवेदी जी के अनुसार काव्य-भाषा का रूप ग्वालियर, अजमेर, जयपुर, महोबा, कालिञ्जर, गढ़कुएडार तथा भोड़छा में सर्वांगीर गया है। वह मध्यदेश की व्यापक काव्य-भाषा है। वह पहले ग्वालियरी बुन्देलखण्डी है, तब ब्रज है। एक अन्य स्थल पर द्विवेदी जी का कथन है कि “अनेक शताब्दियों तक हिन्दी का नाम ही ‘ग्वालियरी’ भाषा रहा और उसे वह समर्थ रूप मिला जो समस्त भारत में फैला सका और जिसमें सूरदास के ‘सूरसागर’, तुलसीदास के राष्ट्रप्रेरक राम-साहित्य तथा केशवदास के पारिडत्य पूर्ण ग्रंथों की रचना सम्भव हो सकी और मिल सके बिहारी जैसे रससिद्ध कवि।”^{१३}

डा० शिवप्रसाद सिंह ने ‘सूर पूर्व ब्रजभाषा और उसका साहित्य’ नामक अपने ग्रंथ में जिन कवियों का उल्लेख किया है, उसमें अधिकांश ग्वालियर से सम्बन्धित हैं। डा० सिंह ने लिखा है कि “ब्रजभाषा में सगुण कृष्ण-भक्ति का आरम्भ बल्लभाचार्य के वृन्दावन पधारने के ८०-९० साल पहले ही कवि विष्णुदास द्वारा किया जा चुका था। यह एक नया ऐतिहासिक सत्य है।”^{१४} डा० सिंह ने ग्वालियर नरेश हमरेन्द्र सिंह (राज्यारोहण १४२४ ई०) के राज्यकाल में विष्णुदास की उपस्थिति मानी है और लिखा है कि “विष्णुदास की भाषा १५वीं शती की ब्रजभाषा का आदर्श रूप है। इस भाषा में ब्रज के सुनिश्चित और पूर्ण विकसित रूप का आभास मिलता है जो १६वीं शती तक एक परिनिष्ठित भाषा के रूप में दिखाई पड़ा।”^{१५}

विष्णुदास की ही भाँति मानिक कवि (सं० १५४६), मेघनाथ (सं० १५५७), चतुरमल (सं० १५७१ वि०), छीहल (सं० १५७५ वि०) आदि सूर के पूर्व ब्रजभाषा के उत्कृष्ट कवि थे जिनका निवास ग्वालियर में था। डा० धीरेन्द्र वर्मा आदि विद्वानों ने ब्रजभाषा के कृष्णभक्ति-काव्य का प्रारम्भ बल्लभाचार्य जी के (सन् १५१६ ई०, सं० १५७६) ब्रज आगमन से माना है^{१६} जब कि यह काव्य-परम्परा पहले से ही ग्वालियर में मिलती है।

ब्रजभाषा के विकास-क्रम को बताने वाले जिस दोहे की ओर राधाचरण गोस्वामी ने ध्यान आकृष्ट किया था, उसका अर्थ उपर्युक्त संदर्भ में स्पष्ट है, किन्तु तथ्यों का सम्यक् ज्ञान न होने के कारण वह दोहा बिहारी के जीवन से जोड़ दिया गया।

यहाँ यह भी द्रष्टव्य है कि जिस बसुआ-गोविन्दपुर को बिहारी का जन्मस्थान कहा जाता है, उस स्थान का कोई उल्लेख ग्वालियर राज्य के गजेटियर में नहीं है। गजेटियर के तृतीय भाग में केवल ईसागढ़ जिले में गोविन्दपुर तथा अमभेरा में गोविन्दपुर का उल्लेख मिलता है (म्हानियद स्टेट गजेटियर, भाग ३, पृष्ठ-१५१)।

और ३०७) । रत्नाकर जी ने बसुआ गोविन्दपुर की स्थिति आमेर में मानी है । केवल प्रारम्भ में मिश्रबन्धुओं ने उसे ग्वालियर का गाँव लिखा था ।

बिहारी के प्राचीनतम समीक्षक राधाचरण गोस्वामी का कथन ऊपर लिखे आधारों पर सही सिद्ध होता है । “बिहारी, ब्रजभाषा की ससुराल मथुरापुरी के वासी थे” कथन में ‘मथुरापुरी’ का गलत उल्लेख गोस्वामी जी ने किया है, क्योंकि उन्हें ‘बिहारी सत्तसई’ के दोहे का अशुद्ध पाठ स्मरण था । दोहे का पाठ उन्होंने लिखा है :

“जनम लियो मथुरा नगर, सुबस बसे ब्रज आय ।”

जब कि इसका वास्तविक पाठ है :

“प्रगट भये द्विजराज कुल, सुबस बसे ब्रज आय ।”

ब्रज से बिहारी का सम्बन्ध ऊपर लिखे दोहे के द्वितीय चरण से भी सिद्ध है, किन्तु उनका जन्म ग्वालियर में हुआ था, इसका कोई प्रमाण नहीं है ।

‘बिहारी-विहार’ की अप्रामाणिकता :

बिहारी से सम्बन्धित ‘बिहारी-विहार’ नाम की दो कृतियाँ उपलब्ध हैं । एक ‘बिहारी-विहार’ में पं० अम्बिकादत्त व्यास ने सत्तसई के छन्दों के भावों का पल्लवन कुण्डलिया छन्द में किया है । इससे पृथक् एक अन्य ‘बिहारी-विहार’ भी प्राप्त होता है जिसमें महाकवि बिहारी की जीवनी आत्मकथन शैली में लिखी गई है । डा० जगदीश गुप्त ने दूसरे ‘बिहारी-विहार’ को भी व्यास जी कृत मान लिया है ।^{१७}

बिहारी के जीवन से सम्बन्धित ‘बिहारी-विहार’ को प्रचारित करने का श्रेय श्री बनारसीदास चतुर्वेदी को है । चतुर्वेदी जी ने अपने लेख ‘कविवर बिहारी कौन थे’ में लिखा है—“ये दोहे आज से ६७ वर्ष पहले (लगभग सन् १६१६ अथवा १६२०) मुझे इन्दौर में श्री हरिप्रसाद जी चतुर्वेदी (भूतपूर्व तहसीलदार, इन्दौर राज्य) के यहाँ मिले थे और मैंने इनकी प्रति उसी समय परिणित पद्मसिंह शर्मा, परिणित जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी और बाबू श्यामसुन्दर दास इत्यादि विद्वानों को भेज दी थी ।” चतुर्वेदी जी ने आगे लिखा है कि “उन्होंने (परिणित हरिप्रसाद जी) मुझसे कहा था कि संवत् १९३३ में शाहपुरा के सरस्वती भण्डार में ‘बिहारी-विहार’ की एक प्रति बड़ी जीर्ण-शीर्ण अवस्था में मिली थी । शाहपुरा नरेश के कामदार उसे पढ़वाने के लिए इन्दौर छावनी में लाए । वहाँ मानिक सिंह वकील के मकान में मैंने उसे पढ़ा और उसकी नकल ले ली ।”^{१८} श्री बनारसीदास जी चतुर्वेदी द्वारा प्रेषित ‘बिहारी-विहार’ नागरी प्रचारिणी पत्रिका में प्रकाशित भी हुआ था । रत्नाकर जी की पुस्तक ‘कविवर बिहारी’ में (पृ० ३१७ से ३२१) इसका पाठ प्राप्त है । रत्नाकर जी के पाठ में निम्नलिखित छन्द छूट गया है । यह छन्द श्री बनारसीदास चतुर्वेदी के लेख के साथ प्राप्त पाठ में सख्या ७ पर मिलता है

दक्ष गोत्र की अल्ल है नाम ककोर जु लेव ।

गुरु कहाउत माथुरन पुजियत पूज्य अभेव ॥

‘विहारी-विहार’ के अनुसार कविवर बिहारी ने लिखा है कि ‘मेरे पितामह वसुदेव और पिता केसव देव छधरा माथुर चौबे मधुपुरी के निवासी थे । ककोर कुल मे दक्ष गोत्र की अल्ल है और माथुरों के गुरु है । मेरा नाम बिहारी और पुत्र का नाम कृष्ण है । संवत् १६५४ की बुद्धवार कार्तिक सुदी अष्टमी को मेरा जन्म हुआ । ११ (द्वादश वर्ष) की आयु में मैं अपने पिता के साथ वृन्दावन के यमुना तटवासी दृष्टी सम्प्रदाय के हरिदास स्वामी के पास गया । वही नागरीदास जी मिले । माथुर लोग इसी गद्दी के शिष्य होते थे । नागरीदास जी की आज्ञा से मैंने उसी आश्रम में रहकर स्वभाषा, संस्कृत, गान-ताल, काव्य आदि विद्याओं का अध्ययन किया । एक बार वहाँ शाहजहाँ का आगमन हुआ और राग-रागिनी सुनकर बादशाह ने मुझको आगरा बुलाया । काव्य-प्रणयन करते हुए आगरा के दुर्ग में बहुत काल तक रहे । बादशाह रात को बहुत देर तक फारसी की गजल, शेर, गीत और गान सुनते थे । बादशाह के पुत्रोत्सव में आये ५२ नृत्यियों को बादशाह के कहने से मैंने कविता सुनायी जिससे सभी राजा प्रसन्न हुए । बादशाह ने स्वयं सबसे सनद दिलवाई । सभी ने यथाशक्ति वर्षासन दी । मिर्जा राजा जयसिंह के यहाँ वर्षासन लेने आगे गये । वहाँ दो मास तक किसी ने कोई बात न पूछी । नवोढ़ा रानी के फन्दे में काम पीड़ित राजा कली पर मँडराने वाले भीरे की भाँति वेसुव होकर राज-काज भूल गये थे । रगमहल में राजा की सेज पर पासवान से एक दोहा रखवाया, जिससे प्रसन्न होकर जयसिंह ने कविता करने की आज्ञा प्रदान की । राजा की भावना का विचार करके अन्य रसों पर भी कविताएँ रची गई, लेकिन शृंगार रस में अधिक काव्य-प्रणयन हुआ । फलस्वरूप एक-एक दोहे पर मोहर मिली । चार पक्षों में यह काव्य रचा गया । जयसिंह की आज्ञा से वृन्दावन में पुनः स्वामी के स्थान पर वापस आये । लाल बिहारी से दास बिहारी हो गये । सोमवार शुक्ल-पक्ष सप्तमी संवत् १७२१ में मृत्यु हो गई । ११९९

रत्नाकर जी ने ‘बिहारी-विहार’ के सम्बन्ध में निर्णय लेते हुए लिखा है कि “उसकी भाषा ऐसी अप्रौढ़ तथा छन्द ऐसे अनगढ़ हैं कि वह बिहारी रचित कदापि नहीं हो सकता । दूसरे यह कि :उममें बिहारी का जन्म विक्रमो संवत् १६५२ अथवा १६५४ की कार्तिक शुक्ल अष्टमी बुधवार का बतलाया गया है और संसार-त्याग संवत् १७२१ के चैत्र मास की शुक्ल सप्तमी, सोमवार, पर गणित से संवत् १६५२ की कार्तिक शुक्ल अष्टमी बुधवार को पड़ती है, संवत् १६५४ को चतुर्थ अष्टमी अर्धवार को और संवत् १७२१ की चैत्र शुक्ल सप्तमी बुधवार को, जिससे यह निश्चय किसी विशेष

जानकार का भी लिखा नहीं प्रतीत होता दूसरे उसकी कई एक घटनाएँ यदि असम्भव नहीं तो दुर्घट अवश्य हैं, जैसे चार पक्षों में सतसई का रचा जाना तथा ११ वर्ष की अवस्था से बिहारी का वृन्दावन में रहना इत्यादि ।” २०

यह सब लिखने के बाद भी रत्नाकर जी ने पुनः लिखा है कि “इस निबन्ध की अधिकांश बातें सच्ची जान पड़ती है, क्योंकि उनका प्रमाण अन्य ग्रन्थों ग्रन्थवा किंवदन्तियों से भी मिलता है, जैसे बिहारी के कुल, जाति, पिता, पुत्र इत्यादि का कथन, उनका वृन्दावन जाना, श्री स्वामी हरिदास जी के सम्प्रदाय का अनुयायी होना, अन्तिम अवस्था में विरक्त होकर वृन्दावन में रहना, उनके जन्म तथा संसार-त्याग के वर्ष इत्यादि ।” २१

रत्नाकर जी को कुल, जाति, पिता, पुत्र इत्यादि कथन सच्चे जान पड़े । वास्तव में कुछ कथन ‘बिहारी-विहार’ के कवि ने कृष्ण कवि के कथन से लिया है, यथा :

बसत मधुपुरी मधुपुरी, केसव देव सुदेव ।

नाम छहधरा गाइयतु, चौबे माथुर देव ॥

तथा

नाम बिहारी जानियतु, मम सुत कृष्णा जान । (कृष्ण कवि)

श्री बनारसी चतुर्वेदी ने लिखा है कि ‘बिहारी-विहार’ में भी बिहारी को ककोर ही लिखा हुआ है । बिहारी को ककोर चौबे सिद्ध करने के लिए इस छन्द का पाठ इस प्रकार रखा गया है :

माथुर बंश ककोर कुल, लसत मधुपुरी गाँव ।

चौबे केशव को तनय, दास बिहारी नाँव ॥

कृष्ण कवि का कथन इस प्रकार है :

माथुर विप्र ककोर कुल, कह्यो कृष्ण कवि नाँव ।

सेवक हौं सब कविन सौं, बसत मधुपुरी गाँव ॥

पिता का नाम बिहारी के दोहे में ही स्पष्ट है :

प्रगट भए द्विजराज कुल, सुजस बसे ब्रज आइ ।

मेरे हरहु कलेश सब, केसौ केसौ राइ ॥

‘केशव’ ही नहीं, सतसई की शब्दावली भी ‘बिहारी-विहार’ में स्वाभाविकता खाने के लिए रखी गई है, यथा :

(१) अ—राधा भव बाधा हरौ राधा तिनके पास । (बिहारी-विहार)

आ—मेरी भव बाधा हरौ राधा नागरि सोई । (बिहारी सतसई)

२ अ—हुकुम पाइ जय शाहि कौ नभर पयानो कीन्ह ।

)

आ—हुकुम पाइ जहसाहि कौ हरि राधिका प्रसाद । (बिहारी सतसई)
 'बिहारी-बिहार' में सुप्रसिद्ध दोहा 'नहिं पराग नहिं मधुर-मधु' से सम्बन्धित
 सुप्रसिद्ध कथानक को जोड़ दिया गया है । यथा :

भूपति इक रानी बरी, गुठि सुंदर मुभ बाम ।
 रह्यो नवौढा आयु की, भूपति पीडित काम ॥ (३७)
फँसे तासु के फंद मे, अलि गति ज्यो मँडरात ।

राज काज सब बिसरिगो, बात न कुछ कहि जात ॥ (३८)

रेखाङ्कित भाग में 'नहिं पराग नहिं मधुर मधु' वाले दोहे का स्पष्ट प्रभाव है ।

'बिहारी-बिहार' में कृष्ण को बिहारी का पुत्र कहा गया है । कृष्णदत्त कवि भी 'माथुर विप्र' और 'मधुपुरी' वासी थे । 'बिहारी-बिहार' के रचयिता ने इसी आधार पर कृष्ण कवि से बिहारी का पिता-पुत्र सम्बन्ध स्थापित करने का प्रयास किया है । कृष्णदत्त कवि ने अपने आश्रयदाताओं का विशद वर्णन किया है । यदि यह कवि बिहारी का पुत्र होता तो सतसई का पल्लवन करते समय वह कवि से अपने सम्बन्ध की चर्चा अवश्य करता । किन्तु ऐसा कोई उल्लेख उसने नहीं किया है ।

'बिहारी-बिहार' के ऐतिहासिक तथ्यों को तोड़-मरोड़ कर श्री अमृतनाथ शील ने 'सरस्वती' के फरवरी सन् १९२७ के अङ्क में प्रकाशित 'कविवर बिहारी कौन थे' शीर्षक लेख में विचार किया है । श्री शील ने यह लेख श्री बनारसीदास चतुर्वेदी के 'कविवर बिहारी कौन थे' (सरस्वती, अक्टूबर १९२६, पृ० ४१९-४२३) के उत्तर में लिखा था । श्री शील ने लिखा है कि "शाहजहाँ के बादशाह होने के बाद केवल एक बेटा दौलत अफजा उत्पन्न हुआ था । उस समय अभिषेक (के उत्सव) में आए हुए बहुत नृतयियों में कुछ आगरे में अवश्य होंगे । परन्तु इस समय शाहजहाँ को वृन्दावन अथवा किसी और स्थान को जाने का अवसर नहीं मिला ।... शाहजहाँ को इन ८४ दिनों में ब्रह्मकाल तक 'गान सुनन सो रात को दिवस भए बहुतेर' का अवसर नहीं मिला और न मिलना सम्भव था, क्योंकि इस समय शाहजहाँ ने..... तमाम राज्य के सूबेदारों को बदल दिया था ।..... इन कामों में वह इतना फँसा था कि संगीत सुनकर रात बिताने का अवसर उस समय नहीं मिल सकता था ।..... अभिषेक के बाद पहले पहल जब शाहजहाँ के आगरा छोड़ने का अवसर हुआ, तब वह २३ खीपुर ओव्वल १०३८ हिजरी (१० नवम्बर, १६२८) अर्थात् बेटे के जन्म के ६ महीना १२ दिन उपरान्त फतेहपुर (वृन्दावन आगरे से पश्चिम ओर है और फतेहपुर पूर्व ओर) सीकरी को गया । वहाँ ३० वीं को (१७-११-१६२८) तुलादान दिया और ६ वीं रबी सुभाह १०३८ (२५-११-१६२८) को बारी नाम के गाँव में

पहुँच कर पाँच दिन रहा । फिर गोपाचल (गवालियर) चला गया । अतएव शाहजहाँ का बुन्दावन जाना, बिहारी को साथ लिवा लाना, उसके बहुकाल बाद पुत्र उत्पन्न होने पर बावन नृपतियों से सनद और वर्षासन दिलाना, ये सब कल्पित और झूठी बातें हैं ।”

बिहारी की मृत्यु-तिथि चैत शुक्ल सप्तमी, सोमवार सं० १७२१ जो ‘बिहारी-विहार’ में है, वह भी हिसाब से गलत है । एक विद्वान् का विचार है कि उस दिन बुधवार था । इस तिथि को ‘बिहारी भगवान् कृष्ण के हो गये थे’ जिससे यह सिद्ध होता है कि वह तिथि बिहारी के मरण की है, न कि ‘बिहारी-विहार’ के रचना काल की । यह बात भी स्पष्ट कर देती है कि यह बिहारी की रचना नहीं है । वास्तविकता तो यह है कि महाकवि बिहारी को चतुर्वेदी सिद्ध करने का अनेक बार प्रयास किया गया । चतुर्वेदी-समाज में भी दो मत प्रचलित रहे । एक मत के अनुसार बिहारी ककोर चौबे थे और उनके पुत्र कृष्ण थे और दूसरे मत के अनुसार बिहारी घरबारी थे और उनके पुत्र का नाम निरंजन था ।

बिहारी को घरबारी चौबे सिद्ध करने का प्रयास श्री अमरकृष्ण ने किया था, क्योंकि उनके पिता बालकृष्ण का स्वागत ‘वंश भास्कर’ ग्रन्थ में बूंदी के चारण सूर्य-मल्ल ने यह कहकर किया है .

कवि विप्र बिहारी वंश-जात । कवि बालकृष्ण प्रभु अन्नपात ॥

इसी भाँति सोरो के गङ्गा गुरुओं के यहाँ से प्राप्त वंशावली के आधार पर अमरकृष्ण ने एक छप्पय बनाया था । रत्नाकर जी ने उस छप्पय का रचयिता अमरकृष्ण के पिता बालकृष्ण को लिखा है । किन्तु श्री बनारसीदास चतुर्वेदी के लेख की पाद टिप्पणी में लिखा है कि “आज मे ३० वर्ष पहले जब मुशी देवप्रसाद जी मुमिफ, जोधपुर ने श्री अमरकृष्ण जी से उनकी वंशावली माँगी थी, तब उन्होंने यह छप्पय उन्हें भेजा था । फर्क इतना ही है कि पहले भेजे छप्पय में निरंजन का नाम नहीं था और द्वितीय पंक्ति इस प्रकार थी—‘ज्ञान के धाम कहूँ लवलेश न दुरमत । अमर-कृष्ण जी से पूछने पर उन्होंने कहा—“सोरो में गंगा गुरु से जाँचने पर हमें निरंजन नाम का पता लगा ।” अमरकृष्ण का बनाया हुआ छप्पय इस प्रकार है :

प्रथम बिहारी दास प्रगट जिन सप्तगती कृत ।

तनय निरंजन तामु भयउ विज्ञान विशद मत ॥

तिनके गोकुल दास तनय तिन खेम करन गति ।

दया राम सुन जासु वहुनि तिनके मानिक मनि ॥

पुनि गणेश तिनके तनय बालकृष्ण जिनके भयउ ।

गुण निगुण चतुरता सप्त सों कविता तिय नायक कहेऊ ॥

रेखांकित स्थलो पर रत्नाकर जी का पाठ भिन्न है 'विज्ञान विशद मत' के स्थान पर 'विख्यात सुहृद' तथा अतिम पंक्ति का पाठ है 'गुन निपुन चतुर जन-भाल-मति कविता तिय नायक कह्यौ' । चतुर्वेदी जी के लेख में छप्पय के अतिरिक्त एक दोहा और भी है जो इस प्रकार है :

तिनके भा अति मद मति कवि जन किकर जानि ।

विद्या रहित विवेक विन अमरकृष्ण पहिचान ॥

अमरकृष्ण के इस प्रकार छन्दबद्ध वशावली प्रस्तुत करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रतिभाशाली कवि यथावसर इस प्रकार की कविता कर लेते थे । 'बिहारी विहार' भी इसी प्रकार की सुनी-सुनाई बातों पर आधारित कृति है और यह बिहारी को ककोर माथुर चौबे सिद्ध करने के लिए ही लिखी गई है । बिहारी को चौबे घोषित करने का कितना उत्साह था, इसका पता इसी से लग जाता है, जब कि श्री बनारसी दास चतुर्वेदी लिखते हैं—“यह बात तो अब प्रायः निर्विवाद सिद्ध हो चुकी है कि बिहारी जाति के चौबे ब्राह्मण थे, पर अभी तक यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि उनकी उपाधि क्या थी ? वे ककोर चौबे थे या घरबारी ।”^{२२}

बिहारी की जाति के सम्बन्ध में दो और मत भी प्रचलित थे । श्री राधाचरण गोस्वामी के अनुसार बिहारी, राय और श्री राधाचरण दास जी के अनुसार बिहारी सनाढ्य मिश्र थे । जहाँ तक राधाचरण गोस्वामी का अनुमान है, उसका कारण है पाठ सम्बन्धी साधारण भूल । सुप्रसिद्ध दोहे की एक अर्धाली के पाठ 'प्रगट भए द्विजराज कुल' के स्थान पर 'जनम लियो मथुरा नगर' लिखकर गोस्वामी जी ने बिहारी की जाति का निर्णय किया है । उनका कथन है कि “बिहारी ब्राह्मण-क्षत्रिय से उत्पन्न 'राय' थे, क्योंकि इसमें 'केशव राय' शब्द से यही बोध होता है कि उनके पिता राय थे । यदि 'केशव राय' शब्द से मथुरा के देवता केशवदेव जी का अभिप्राय होता तो देव शब्द होता, न कि राय । यदि कोई पाठान्तर (लाल चंद्रिका का भी यही म. है) 'जनम लियो द्विज कुल विसै' से बिहारी को ब्राह्मण मानें तो सन्देहास्पद है । क्योंकि ब्राह्मण कुल के लिए केवल द्विज शब्द अनर्ह है द्विजराज, भूसुर, भूमिसुर, विप्र आदि लिखते । यदि कहो कि राय द्विज नहीं तो हम न मानें, पर राय अपने को ब्राह्मण-क्षत्रिय से उत्पन्न मानते हैं, और इसी से अनुलोमो में अपनी प्रथम गणना करते हैं और अपने को द्विज मानते हैं ।”^{२३} गोस्वामी जी ने 'द्विजराज' शब्द ब्राह्मण के लिए उपयुक्त माना है और वास्तविक पाठ भी है 'प्रगट भए द्विजराज कुल' । इस प्रकार गोस्वामी जी का अनुमान स्वतः खण्डित हो जाता है ।

केशव और बिहारी :

केशव और बिहारी के पिता-पुत्र की चर्चा सर्वप्रथम बाबू राधाकृष्ण दास ने अपने लेख **केशव और बिहारी लाल** में की थी । तदुपरान्त **जी को**

भी इस मत के समर्थन में अनेक सम्भावनाओं का आभास मिला। उन्होंने नागरी प्रचारिणी पत्रिका में 'महाकवि बिहारीदास जी की जीवनी' शीर्षक से एक निबंध प्रकाशित करवाया था। किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि केशव और बिहारी के पिता-पुत्र सम्बन्ध का तत्कालीन साहित्यिकों द्वारा विरोध हुआ। फलस्वरूप 'महाकवि बिहारीदास की जीवनी' में केशव और बिहारी के काव्य में प्राप्त भाव-साम्य आदि का निदर्शन करते हुए रत्नाकर जी को लिखना पड़ा कि "ऊपर जो बातें लिखी गई हैं, उनसे सुप्रसिद्ध कवि केशवदास जी ही को बिहारी का पिता मानना सङ्गत प्रतीत होता है। पर इस समय विद्वान् भगइली को धारणा इसके विरुद्ध है। अतः जब तक इस बात के और कुछ पुष्ट प्रमाण हाथ न आये, तब तक हम भी बिहारी के पिता को अन्य ही केशव मान कर यह जीवनी लिखते हैं।" २४

केशव और बिहारी के पिता-पुत्र सम्बन्ध पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है और विद्वानों ने इस समस्या पर अनेक प्रकार से विचार-विमर्श किया है। कुलपति मिश्र ने 'संग्राम सार' में लिखा है :

कविवर मातामह सुमिरि, केसौ केसौराइ ।

कहौ कथा भारत की, भाषा छन्द बनाइ ॥

इस पर टीका करते हुए रत्नाकर जी ने लिखा है—“उससे उनके मातामह तथा बिहारी के पिता का कविवर होना सिद्ध होता है। पर जहाँ तक ज्ञात है, उस समय ओडछे वाले केशवदास जी को छोड़कर और कोई ऐसा केशव नामक प्रसिद्ध कवि नहीं था जो कुलपति जी का मातामह होता और जिसकी वन्दना कुलपति ऐसा परिणित और कवि ऐसी श्रद्धा से करता। अतः कुलपति जी के दोहों से भी केशव-से प्रसिद्ध कवि केशवदास जी ही का लक्ष्य करना अधिक संगत प्रतीत होता है।” २५

कुलपति मिश्र ने 'युक्ति तरंगिणी' में केशवदास जी के बाद बिहारीदास जी का स्मरण इस प्रकार किया है :

जो भाषा जान्यौ चहत रसभय सरस सुभाइ ।

कविता केसौराय की तो साँचौ चितुलाई ॥

भाँति-भाँति रचना सरस देव गिरा ज्यौ व्यास ।

तो भाषा सब कविनु में विमल बिहारीदास ॥

केशव और कुलपति दोनों अपने नाम के आगे 'मिश्र' जोड़ते थे। बिहारी कुलपति मिश्र के मामा थे, यह बात भी विद्वानों ने कही है। २६

श्री मधुराप्रसाद 'मधुरेश' से प्राप्त केशवदास जी का जो वंश-वृक्ष मिला है, उसके अनुसार केशवदास जी के भाई बलभद्र मिश्र एवं कल्याणदास मिश्र थे तथा केशव के पुत्रों के नाम हैं बिहारीदास श्री प्रसाद विश्वेश्वर ध्यान, जहदेव और

अनन्तराम । इस वंश-वृक्ष को डा० विजयपाल सिंह ने अपने शोध-प्रबन्ध में पूर्ण रूपेण प्रकाशित किया है ।

बिहारी के काव्य में बुन्देलखण्डी शब्दावली का प्रचुर प्रयोग मिलता है । इस तथ्य की ओर भी विद्वानों ने ध्यान आकृष्ट किया है । लाला भगवानदीन ने लिखा है कि “हमारा यह अनुमान है कि बिहारी बहुत दिनों तक अपने लड़कपन में कहीं बुन्देलखण्ड में रहे हैं । कारण यह है कि इनकी कविता में ठेठ बुन्देलखण्डी शब्दों का ऐसा ठीक प्रयोग पाया जाता है, जैसा अन्य प्रान्त का निवासी कर ही नहीं सकता । उदाहरण लीजिए : स्यों—सहित (बिहारी बोधिनी, दो० न० २५१, ५०१) । कई टीकाकारों ने इस शब्द का अर्थ न समझ कर इसका रूप ‘सौं’ कर डाला है और अर्थ करना उड़ा गए हैं ।.....यह सर्वमान्य बात है कि केशवदास जी बुन्देलखण्डी थे । केशव कृत ‘रामचन्द्रिका’ में इस ‘स्यों’ शब्द का प्रयोग बहुतायत से पाया जाता है । अन्य प्रान्त निवासी कवियों की कविताओं में इस शब्द का प्रयोग देखा ही नहीं जाता ।” २७

राधाकृष्ण दास जी तथा आचार्य चन्द्रबली पारङ्गेय ने भी सतसई में बुन्देली शब्दों के प्रयोग को देखकर बिहारी के बुन्देलखण्ड निवासी और केशव के पुत्र होने की सम्भावना पर विश्वास प्रकट किया ।

केशव के काव्य का प्रभाव :

बिहारी ने केशव के काव्य का, विशेष रूप से ‘कविप्रिया’ का अध्ययन किया था और उनके कवि-मानस पर उसका कई रूपों में प्रभाव पड़ा था । ये प्रत्यक्ष प्रभाव, भाव और शब्दावली दोनों पर पड़े हैं । भावसाम्य तो आकस्मिक भी हो सकता है, किन्तु शब्दावली के प्रयोग—साम्य का कारण संस्कारगत ही है । यदि दो चार स्थलों पर इस प्रकार का साम्य हो तो वह भी आकस्मिक कहा जा सकता था, किन्तु ‘कविप्रिया’ में अनेक ऐसे छन्द हैं जिनमें केशव और बिहारी ने समान शब्दावली का प्रयोग किया है । बिहारी के प्रथम दोहे में ही भाव एवं शब्द-प्रयोग का साम्य प्रत्यक्ष परिलक्षित होता है :

बिहारी : मेरी भौ बाधा हरौ, राधा नागरि सोइ ।

जा तन की भाई परै, स्याम हरित दुति होइ ॥ १

केशव : राधा केशव कुँवर की, बाधा हरहु प्रवीन ।

नेकु सुनावहु करि कृपा, शोभत बीन प्रवीन ॥ १५।७

रत्नाकर जी ने भी बिहारी और केशव के कतिपय छन्दों के भाव-साम्य का मिलान किया है । २८ शब्दावली साम्य के भी कुछ उदाहरण हैं जिनमें शब्द-योजना कुछ अंशों में समान मिलती है । इस सन्दर्भ में निम्नलिखित उदाहरण दृष्टव्य हैं :

(१) अभिराम सचिवकन स्याम सुगन्ध के वामहु ते जे सुभाइक के (कविप्रिया, प्रकाश ५, छन्द १४, पंक्ति १)

सहज सचिवकनि स्याम रुचि, सुचि सुगन्ध सुकुमार । (बिहारी सतसई)

(२) ऊख, महुख, पियूख गानि, केगव साँचो इष्ट । (क० प्रि०, ६।४८-१)

ऊख, महुख पियूख की तो लागि भूँख न जाति । (वि० स०)

(३) गोरी गोरी भोरी भोरी, थोरी थोरी बैस फिरै । (क० प्रि०, ६।२८-३)

ढोरी लाई सुनन की, लखि गोरी मुसिकात ।

थोरी थोरी सकुचि सो भोरी भोरी बात ॥ (वि० स०)

(४) तेल, तूल, तामोर, तिय, ताप, तपन, रतिवन्त । (क० प्रि०, ७।३५-१)

तपन तेज तपन तपन तूल तुलाई माह । (वि० स०)

(५) नहीं उरबसी उर बसी मदन मद न वश भक्त ॥ (क० प्रि० १५।१०६-१)

तू मोहन के उर बसी त्वै उरबसी समान । (वि० स०)

इसी भाँति अनेक शब्द 'कविप्रिया' और 'सतसई' में समान रूप से व्यवहृत मिलते हैं । इस प्रकार बिहारी पर केशव का अत्यधिक प्रभाव लक्षित किया जा सकता है और उनके पिता-पुत्र सम्बन्ध की पुष्टि की जा सकती है ।

नरहरि का तात्पर्य :

'बिहारी-सतसई' के एक दोहे में 'नरहरि' शब्द मिलता है जिसके सम्बन्ध में रत्नाकर जी ने भ्रम उत्पन्न कर दिया है । रत्नाकर जी ने लिखा है कि बिहारी श्री स्वामी हरिदास जी के सम्प्रदाय के अनुयायी और कदाचित् श्री स्वामी नरहरि दास जी के शिष्य थे । दोहा इस प्रकार है :

जम करि मुँह तरहरि पर्यो, इहि घर हरि चितु लाउ ।

विषय तृपा परिहरि अजौ, नरहरि के गुन गाउ ॥

नरहरि दास का परिचयात्मक विवरण भी 'कविवर बिहारी' के पृष्ठ ३३५ की पाद-टिप्पणी में रत्नाकर जी ने दिया है । अपनी बचत के लिए रत्नाकर जी ने 'बिहारी-रत्नाकर' में नृसिंह अर्थ भी स्वीकार किया है, किन्तु नरहरि दास को कवि का दीक्षा गुरु भी माना है । यहाँ यह स्पष्ट है कि यम रूपी हाथी की तुलना में नृसिंह की कल्पना ही सार्थक है और हाथी को पराजित करने की सामर्थ्य सिंह में ही मानी गयी है । केशव ने भी नृसिंह का उल्लेख अपने काव्य में किया है । यथा :

दीन्ही ताहि नृसिंह जू, तन मन रन जय सिद्धि ।

हित करि लच्छन-राम ज्यो, भई राज की वृद्धि ॥ (रसिक प्रिया, १।६)

'ताहि' का अर्थ यहा इन्द्रजीत सिंह से है जो केशव के आश्रयदाता है । 'कवि प्रिया' में भी नृसिंह का वर्णन मिलता है । यथा :

धरत धरनि, ईश शीश चरणोदकनि,

गावत चतुरमुख सब सुखदानिये ।

कोमल कमल कर कमलाकर कमल,

कलित, बलित, गुण क्यों न उर आनिये ।

हिरणकशिपु दानकारी प्रह्लाद हित,

द्विजपद उरधारी वेदन बखानिये ।

‘केशोदास’ दारिद दुरद के बिदारबे को,

एके नरसिंह के अमर सिंह जानिये ॥

यहाँ ‘अमर सिंह’ और नरसिंह’ में दो अर्थ का श्लेष है । आचार्य चन्द्रबली पाण्डेय ने लिखा है कि बीरसिंह देव को मुगल इतिहास-लेखक सदा नरसिंह ही लिखते थे ।^{२९} वास्तव में नृसिंह ओडछा राज्य के इष्ट थे । इस सम्बन्ध में ‘बुन्देलखंड का संक्षिप्त इतिहास’ में गोरे लाल तिवारी ने लिखा है—“मधुकर शाह नृसिंह के उपासक थे । एक दिन अकबर ने इन्हें भी आखेट में चलने के लिये कहा, पर महाराज मधुकर शाह ने निर्भीकतापूर्वक उत्तर दिया कि मैं अपने इष्ट को मारने नहीं जा सकता ।”^{३०}

बिहारी ने केशव की भाँति ही एक छन्द में नृसिंह का स्मरण किया है । यहाँ नरहरि दास से सम्बन्धित होने की बात रत्नाकर जी की कल्पना की उपज है । इसका कहीं भी उल्लेख नहीं मिलता ।

पातुर राय का उल्लेख :

‘बिहारी सतसई’ में पातुर राय प्रवीण का नाम दो छन्दों में किसी न किसी रूप में आया है

पूस मास सुनि सखिनु पै, साई चलत सबार ।

गहि कर बीन प्रवीन तय, राज्यो रागु मलार ॥ (बि० २०, १४६)

सब अंग करि राखी मुघर, नाइक नेह सिखाइ ।

रस जुत लेति अनंत गति, पुतरी पातुर राइ ॥ (बि० २०, २८४)

केशवदास जी ने इसी राय प्रवीण के लिए ‘कविप्रिया’ की रचना की थी, जिसका उल्लेख ‘कविप्रिया’ में केशवदास ने इस प्रकार किया है :

सबिता जू कविता दई, जाकहँ परम प्रकाश ।

ताके कारज कविप्रिया, कीन्ही केशवदास ॥१॥६१

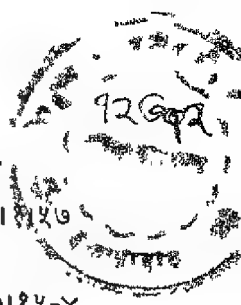
राय प्रवीण का उल्लेख ‘कविप्रिया’ में कई स्थलों पर मिलता है । इस सन्दर्भ में कतिपय स्थल द्रष्टव्य हैं :

(१) नाचत गावत पढत सब, सबै बजावत बीन ।

तिन मे करत कवित्त यक, राय प्रवीण प्रवीण ॥१॥५६

(२) राय प्रवीण प्रवीण अति, नवरंग राइ सुवेश ।

अति विलिख नैना निपुण, लोचन नखिन सुदेश ॥ १॥४६



(३) राय प्रवीण प्रवीण सो, परवीणन मन सुख ।

अपरवीण 'केशव' कहा, परवीननि मन दुःख ॥

(४) देव को दिवान सो प्रवीण राय जू को बाग,

इन्द्र के समान तहाँ इन्द्रजीत जानिये ॥७॥१५-४

(५) 'सुनि बाजत बीन प्रवीन नवीन सुराग हिये उपजावति सी ॥११॥४१-३

बिहारी के प्रथम दोहे में 'बीन प्रवीन' शब्द उसी भाँति आया है, जिस भाँति केशव के 'सुनि बाजत बीन प्रवीन नवीन सुराग हिये उपजावति सी' में आया है। छन्द १॥५६ में राय प्रवीण के नाचने-गाने के अतिरिक्त उसकी काव्य-प्रतिभा का उल्लेख केशव ने किया है। मानसिंह बिजैगढ़ ने 'सब अग करि' वाले छन्द का अर्थ इस प्रकार किया है :

“श्री दरसन विषै श्री राधाजु के नैन की। नृत्य करी राय पातुर समान कहै है। सब सर्वनारारभ के। श्रंक आव विषै सुकर चतुर कत राषी। नाथ०। श्री कृष्ण सनेह० ॥ नायक नृत्यकार। तिन सिखाइ कै। रस०। पैमरस संजुक्त। अनंत चाल लेत है। पुन०। नैन की पुतरी राज पातुर जैसी है ॥”

इसमें 'राय पातुर' व्यक्ति विशेष के लिये ही प्रतीत होता है। यह उल्लेख भी बिहारी और केशव के नैकट्य और प्रभाव को द्योतित करता। 'कविप्रिया' की रचना सं० १६५८ में राय प्रवीण की काव्य-दीक्षा के लिए हुई थी। उस समय वह नायिका भेद की मुग्धा नायिका ही रही होगी। बिहारी को नृत्य आदि में उसका प्रगल्भ रूप देखने को अवश्य मिला था जिससे उद्यमान के रूप में वह 'बिहारी-सतसई' में अनायास आ गई। यदि केशव बिहारी के पिता न होते तो इन्द्रजीत सिंह के दरबार की इस पातुर की नृत्य-निपुणता को ध्वनित करने वाला छन्द इतने सजीव ढङ्ग से न लिख पाते।

मैना जाति का उल्लेख :

बिहारी ने मैना जाति का उल्लेख सतसई में किया है। दोहा है :

चलत न पावत निगम मग, जग उपज्यौ अति त्रास ।

कुच उत्तुंग गिरिवर गह्यो, मैना मैन मवास ॥

रत्नाकर जी ने 'मैना' के सम्बन्ध में 'बिहारी रत्नाकर' में लिखा है कि राजस्थान के जंगलों में एक जाति के मनुष्य रहते हैं जो कि मैना अथवा मोना कहलाते हैं उनका काम प्रायः ढाका ढालना और लूटना है। बुन्देलखंड के इतिहास में महाराज वीरसिंह देव द्वारा मैना और जाटों को हराने का विवरण मिलता है।^{३१} बिहारी ने इस जाति का परिचय बुन्देलखंड में पाया था, राजस्थान में नहीं; क्योंकि उनके जीवनकाल तक के अनेक सूत्र यह सिद्ध करते हैं कि वे बुन्देलखंड में रह चुके थे।

‘सुबस वसे ब्रज आय’ पर विचार :

बिहारी द्वारा ओढ़छा का राज्याश्रय छोड़कर मथुरा और तत्पश्चात् आमेर राज्य के संरक्षण में जाने के कई कारण हैं । केशवदास जी ने स्वतः जीवन की संघ्या में गङ्गातट-वास की आकांक्षा की थी ।^{३२}

सं० १६६२ में केशवदास रामबाहू के कहने से वीरसिंह देव से सन्धि कराने गए थे किन्तु कुछ कारणों से वे सफल न हुए । सं० १६६३ में ओढ़छा पर मुगलों का आक्रमण हुआ जिसमें केशव के आश्रयदाता इन्द्रजीत घायल और मूर्छित हुए । सं० १६६४ में बुन्देलखंड में अकाल पड़ा और उसी समय महाराज वीरसिंह देव की मृत्यु हो गई । केशवदास जी की मृत्यु सं० १६७४ में हो चुकी थी । सं० १६९१ से सं० १६९८ तक जुझार सिंह, देवी सिंह, पृथ्वीराज आदि सिंहासन पर बैठे । इस उथल-पुथल में बिहारी को मथुरा जाकर बसना पड़ा और वहाँ भी केशवदेव जी का ही स्मरण करना पड़ा था :

प्रगट भए द्विजराज कुल, सुबस वसे ब्रज भाइ ।

मेरे हरी कलेस सब, केसो केसो राइ ॥

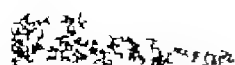
उपर्युक्त पद में दो केशव का उल्लेख मिलता है । इस पर सूरति मिश्र ने लिखा है -

श्लेष अर्थ केशव पिता, अरु हरि केशवराय ।

वे द्विज कुल ये चन्द्र कुल, प्रगटे अर्थ जताय ॥

प्राचीनतम टीकाकार वृन्दराय (रत्नाकर जी के अनुसार कृष्ण लाल) ने लिखा है—“ए जो ब्रज ते आनि कै आबेर के विषे सुबसु काहे है सो कौन कि केसो जो मेरो पिता अरु केसोराय जो श्री कृष्ण जू मेरे सबही क्लेश को हरी ।” इस टीकाकार ने बिहारी का ब्रज से आगरे पहुँचने का उल्लेख किया है । शेष टीकाकार ब्रज में बसने का ही उल्लेख करते हैं । सभी टीकाकारों ने पहले ‘केशव’ को पिता और दूसरे ‘केशव’ को भगवान् केशव का स्मरण करना माना है जो कि अशुद्ध है वास्तव में प्रथम ‘केशव’ आराध्य है और ‘केशवराय’ पिता है जिनका स्मरण, धार्मिक मान्यता के अनुसार बाद में किया गया है । हिन्दुओं में देवताओं के बाद पितरों का स्मरण होता है ।

‘केशव केशवराय’ को एक ही नाम मानने के मत का प्रतिपादन ‘श्री माया शंकर याज्ञिक ने सं० १९८७ वि० की ‘नागरी प्रचारिणी पत्रिका’ में किया था, जिस पर आचार्य विश्वनाथ प्रसाद जी मिश्र ने भी (‘बिहारी’ पृ० १०१) विचार किया है । डा० विजयपाल सिंह का कथन है कि याज्ञिक जी द्वारा उद्धृत छन्द महाकवि केशवदास द्वारा ही विरचित है । केशव आचार्य थे, अतः उनके छन्दों का प्रयोग ‘रस सुधा सागर’ में होना कोई अश्चर्य की बात नहीं ।^{३३}



आचार्य चन्द्रबली पाण्डेय ने उदाहरण देकर सिद्ध किया है 'केशवराय' का प्रयोग अनेक स्थलों पर इस दृष्टि से हुआ है कि उनका अर्थ कवि और कृष्ण दोनों का द्योतक है ।^{१४}

वास्तव में 'केशव केशवराय' एक व्यक्ति का सूचक नहीं है । पहले कवि ने अपने आराध्य की वन्दना की है और यह वन्दना केशवदेव जी की ही सम्भावित है जिनके मन्दिर का निर्माण मथुरा में सं० १६७६ में ओढ़छा नरेश वीरसिंह देव ने करवाया था और जिसे सं० १७२६ में औरङ्गजेब ने तुड़वा दिया था । बिहारी ने अवश्य ही केशवदेव जी के विशाल मन्दिर को देखा था ।

उपर्युक्त उदाहरणों तथा प्रमाणों से भी यही सिद्ध होता है कि बिहारी के पिता सुप्रसिद्ध आचार्य केशवदास ही थे ।

मिर्जा राजा जयसिंह और बिहारी :

बिहारीदास ने मिर्जा राजा जयसिंह का सतसई में उल्लेख किया है और एक छन्द के अनुसार बिहारी ने जयसिंह (जयसाहि) की आज्ञा से ही सतसई का प्रणयन किया था । छन्द इस प्रकार है :

हुकुम पाइ जयसाहि कौ, हरि-राधिका-प्रसाद ।

करी बिहारी सतसई, भरी अनेक सवाद ॥ (बि० २० ७१३)

सतसई के लिखे जाने के सम्बन्ध में एक कथा प्रचलित है जिसके अनुसार एक समय महाराज जयसिंह (रत्नाकर जी के अनुसार सं० १६६१-६२ में)^{३५} किसी नवोढ़ा रानी के प्रेम में निमग्न होने के कारण राज्य-शासन से उदासीन होकर राजमहल में ही रहने लगे थे । राजा जयसिंह की चौहानी रानी अनन्त कुमारी अपने पति के इस व्यवहार से दुःखी थी । बिहारी जब वर्षासन लेने के निमित्त आगरे गए, तो उन्होंने चौहानी रानी के कहने पर जयसिंह को प्रबोध कराने के लिए वहाँ से एक दोहा महाराज जयसिंह के पास भेजा, जिसमें लिखा था :

नहिं परानु नहिं मधुर मधु, नहिं विकासु इहि काल ।

अली कली ही सौं बँध्यौ, आगे कौन हवाल ॥

इस अन्योक्ति गर्भित उपदेश से मिर्जा जयसिंह को प्रबोध हुआ और उनका प्रेमोन्माद उतर गया । चौहानी रानी ने प्रसन्न होकर 'काली पहाड़ी' ग्राम बिहारी को प्रदान किया ।^{३६} रत्नाकर जी ने इस घटना का काल सं० १६६२ माना है ।

इस छन्द के सम्बन्ध में हरिचरणदास ने 'हरिप्रकाश टीका' में लिखा है कि "पहले बिहारी ने यही दोहा बनायो, पीछे महाराज जयसिंह कह्यो सतसई बनावौ ।" अन्य प्राचीन टीकाकारों ने इस बात का कोई उल्लेख नहीं किया है । प्राचीन टीकाओं में इसका अभिधेयार्थ ही मिलता है । वृन्दराय (रत्नाकर जी के अनुसार कृष्ण लाल)

और रामसिंह विजैगछ ने अपनी-अपनी टोकाओ में भी इस घटना का उल्लेख नहीं किया है। पं० हरिनारायण जी (जो किसी समय जयपुर राज्य के अफसर ल्योदी थे) के पत्र से जो विवरण रत्नाकर जी ने प्रस्तुत किया है, उसमें भी इस प्रणय-गाथा का कोई उल्लेख नहीं है। उक्त पत्र द्वारा यह तो ज्ञात होता है कि बिहारीदास प्रथम इनकी (रामसिंह की) माता चौहानी जी की सरकार में थे और फिर महाराजा के के भी कृपापात्र हो गए थे। रामसिंह जी ने काव्य विषयक बहुत सी बातें बिहारी जी से आगरे में सीखी थी।

‘जयपुर का इतिहास’ के लेखक श्री हनुमान शर्मा ने लिखा है कि “कहा जाता है कि महाराज से परिचय करने के लिए बिहारीदास जी ने ‘नहिं परागु नहिं मधुर मधु’ वाला दोहा महाराज के पास भेजा, तब उन्होंने उनको आदरपूर्वक रख लिया।” (पृ० १४३)

बाबू राधाकृष्ण दास ने इस घटना के सम्बन्ध में लिखा है कि “हमें इसमें विश्वास नहीं होता, क्योंकि महाराज जयसिंह ऐसे स्त्रैण न थे, वह बड़े गम्भीर, धीर और वीर थे।” जयसिंह के सङ्घर्षमय जीवन के साथ इस प्रकार की कल्पित प्रणय-कथा जोड़कर उनके जैसे महान् राजनीतिक पुरुष के साथ न्याय नहीं किया जा सकता। मिर्जा राजा जयसिंह के महत्व को आँकते हुए यदुनाथ सरकार ने लिखा है कि “मुगलशाही सेना के साथ रहकर मध्य एशिया में स्थित बलख से लेकर पूर्व में सुमेर तक साम्राज्य के हर एक भाग में जयसिंह ने युद्ध किया था। शाहजहाँ के दीर्घकालीन शासनकाल में कदाचित् ही ऐसा कोई वर्ष बीता था जब कि इस राजपूत राजा ने किसी युद्ध या चढ़ाई में भाग न लिया हो और अपनी मशहूर सेवाओं के गुरस्कार-स्वरूप उसे कोई न कोई पदोन्नति न मिली हो। रणभूमि में प्राप्त विजयों से भी कहीं अधिक सफलताएँ उसे राजनीतिक क्षेत्र में मिल चुकी थीं। जहाँ कहीं भी कोई कठिन या चतुराईपूर्ण गूढ़ काम करना होता था वहाँ बादशाह, जयसिंह का मुँह ताकता था।”

विद्याभूषण पं० रामनाथ जी द्वारा प्रेषित विवरण १५ के अनुसार जब बिहारी के दोहे के प्रभाव से महाराज जयसिंह नवोढ़ा रानी के फदे से मुक्त होकर बाहर निकल आए तो चौहानी रानी को बड़ी प्रसन्नता हुई। उन्होंने उनको बहुत कुछ पारितोषिक दिया और उस घटना का ज्यो का त्यो चित्र खिचवाकर अपने महल में लगवा लिया। उस चित्र के निम्न भाग में बायें पार्श्व पर १६ और दक्षिण पार्श्व पर ६२ के अंक हैं। इन दोनों अंकों को मिलाने से १६६२ होता है। अतः यह अनुमान संभव प्रतीत होता है कि यह १६६२ उक्त घटना का संवत् है।^{३०}

‘बिहारी रत्नाकर के

में इस चित्र के सम्बन्ध में रत्नाकर जी ने

लिखा है कि “उसमें (चित्र में) उस समय का दृश्य दिखलाया गया है, जब बिहारी ने ‘नहिं परागु नहिं मधुर मधु’ दोहा लिखकर महाराज जयसिंह के पास भेजा था। ग्रामेरगढ़ के विनायक पोरि तथा उसके सामने के प्रशस्त चबूतरे का दृश्य उसमें दिखाया गया है। बिहारी का चित्र उसमें दो जगह है। एक तो बिहारी के जाते समय का चित्र है, जिसके पीछे लाल ढाल वाला एक मिरवहा जो, बिहारी को बुलाने गया था, खड़ा है और सामने कोई कर्मचारी बिहारी का स्वागत कर रहा है। दूसरे स्थान पर कतिपय और कर्मचारियों के साथ बिहारी का बैठा हुआ चित्र है। इसमें बिहारी उक्त दोहा लिखकर एक वर्षवर (खोजे) को देते हुए दिखलाए गए हैं और वह वर्षवर वह दोहा ले जाकर किसी दासी को दे रहा है।” ग्रामेरत्नाकर जी ने प्रचलित कथा से तालमेल बैठाने के लिए लिखा है—“इस चित्र के विषय में जयपुर में यह कहा जाता है जब बिहारी के दोहे के प्रभाव से राजा नवोढ़ा रानी के प्रेमपाश में मुक्त होकर बाहर निकल आए और अपना काम-काज करने लगे तो चौहानी रानी ने प्रसन्न होकर आज्ञा दी कि उस समय की घटना का ज्यों का त्यों चित्र बनाया जाय। वस, उसी आज्ञा के अनुसार उक्त चित्र तैयार किया गया। उसके नीचे के भाग में दोनों पाश्वर्कों पर दो-दो अंक लिखे हुए हैं, अर्थात् वाम पाश्वर्क पर १६ तथा दक्षिण पाश्वर्क पर ६२। इन चारों अंकों को मिलाकर हम इसको विक्रम सं० १६६२ अनुमानित करते हैं।”^{३८} बिहारी रत्नाकर में उपलब्ध बिहारी का चित्र इसी विशाल चित्र की अनुकृति के आधार पर बनाया गया था। रत्नाकर जी ने इस घटना को सं० १६६२ में घटित होना अनुमानित किया है, किन्तु ऐतिहासिक तथ्यों से ज्ञात होता है कि उस समय जयसिंह ग्रामेर में उपस्थित ही नहीं थे। ‘मम्रासिखल उमरा’ के अनुसार ८ वे वर्ष (सन् १६३४, वि० सं० १६६१) बालाघाट की सूवेदारी (जो दौलताबाद और अहमदनगर आदि सरकारों में विभक्त है) खानेजमा को मिली तो ये (जयसिंह) भी उनके साथ नियुक्त किए गए। उसी वर्ष एक हजार मन्सब बढ़ने से इनका मन्सब पाँच हजारी सवार का हो गया। इसके अनन्तर ये दरबार आए। ९ वें वर्ष (सं० १६६२ वि०) खाने दौरा के साथ साहू भोसला को दंड देने पर नियत हुए। १० वे वर्ष यह दरबार आए। दक्षिण में इन्होंने अच्छा काम किया था, इसलिए बादशाह ने प्रसन्न होकर अच्छी खिलअत देकर अपने देश ग्रामेर जाने की छुट्टी दी कि वहाँ कुछ दिन आराम करे।^{३९}

ऊपर के विवरण से सिद्ध है कि जयसिंह सं० १६६२ में ग्रामेर में नहीं थे। सं० १६६३ में वे अवकाश पाकर ग्रामेर गए थे और एक वर्ष बाद ही उन्हें बुजा के साथ कंधार जाना पड़ा था।

‘शिवाजी में भी सर यदुनाथ

ने लिखा है कि ‘वे (जयसिंह) बारह

वर्ष की उम्र में ही पितृहीन होकर मुगलों की सेना (सन् १६१६ ई०) में भर्ती हो गए। उसके बाद जहाँगीर की अन्तिम अमलदारी और शाहजहाँ के सम्पूर्ण शासन का इतिहास इनकी कीर्ति से उज्ज्वल है। इधर पश्चिम में अफगानिस्तान के कंधार से लेकर उधर पूरब की ओर मुंगेर और उत्तर में आक्स नदी के किनारे से दक्षिण में बीजापुर तक सब स्थानों में मुगल फौज को संग लेकर लड़े थे और सभी जगह उन्होंने नाम कमाया था। वे राजनीतिक चालें चलने में भी कुछ कम चालाक न थे। सब विपत्तिजनक और कठिन से कठिन कामों में बादशाह, जयसिंह के ऊपर भरोसा करते थे। ११४०

जयसिंह के प्रतापी और सघर्षरत जीवन के साथ मधुर, रसिकता से युक्त इस दोहे और घटना की कोई संगति नहीं दीखती। वास्तव में इस दोहे (नहिं परागु नहीं मधुर मधु) का भाव बिहारी को संस्कृत और प्राकृत काव्य-परम्परा से मिला था। इस भाव के छन्द पूर्व और परवर्ती संस्कृत-काव्य में विविध रूपों में मिलते हैं। विकटनितम्बा, गोवर्धनाचार्य, परिडतराज जगन्नाथ तथा बिहारी सभी 'गाहा सतसई' के इस भाव के छन्द से प्रभावित रहे हैं या परस्पर भावों का आदान-प्रदान किया है। 'गाहा सतसई' का छन्द इस प्रकार है :

जाव ए कोसविकास पावइ ईसोस मालईकलिआ ।

मअरन्दपारालोहिल्ल भमर तावच्चिअ मलेसि ॥ (५।४४)

अर्थात् 'जब तक मालती-कलिका का कोष कुछ बढ़ नहीं जाता, तब तक हे रसपान लोलुप भौरे, तुम मर्दन मात्र से ही सन्तोष कर रहे हो।'

'गाहा सतसई' का दूसरा छन्द यों है .

अविहत्तमधिबन्धं पढमरसुब्भेअपारालोहिल्लो ।

उव्वेलिउं ए आणइ खण्डइ कलिआमुइ भमरो ॥ (७।१३)

अर्थात् 'कली के प्रथम मकरन्द रस का लोभी भ्रमर उसका अविकसित सन्धि-बन्ध (मुँह का जोड़) खाण्डित कर रहा है, उसे विकसित होने देना वह नहीं चाहता।'

गोवर्धनाचार्य ने भी इसी भाव को आर्या में लिखा है :

पिब मधुप ! बकुलकलिकां दूरे रसनाग्रमात्रमाधाय ।

अधरविलेपसमाप्ये मधुनि मुखा वदनमर्पयसि ॥३६७

अर्थात् 'हे मधुप ! दूर से जिह्वाग्र भाग मात्र रख कर बकुल कली का रसपान करो। अधर-सम्पर्क से ही समाप्त हो जाने योग्य (अल्प) मकरन्द पर व्यर्थ मुँह न लगाओ (यह नायिका अत्यन्त सुरत क्लेश को न सह सकेगी)।'

विकटनितम्बा का मुक्तक भी इसी प्रकार के भाव का आस्वादन कराना है ।

मुक्तक इस प्रकार है

अन्यासु तावदुपमर्दसहासु भृङ्ग लौलं विनोदय मनः सुमनोलतासु ।

मुग्धाम जातरजसं कलिकामकाले व्यर्थं कदथर्यसि किं नवमल्लिकाया ॥

अर्थात् 'हे भ्रमर ! अपने चपल मन को उपमर्दन (मसलना) सहने में समर्थ फूलों वाली लताओं में बहलाओ । नव मल्लिका की मुग्धा कली को जिसमें अभी पराग नहीं आया है, क्यों कष्ट दे रहे हो ?'

बिहारी का उक्त छन्द भी इसी परम्परागत कथन की भित्ति पर आधारित है । इस आधार पर यह स्वतः सिद्ध है कि लोक-प्रचलित सतसई प्रणयन की प्रेरक कथा कपोल-कल्पित एवं सारहीन है । यह हो सकता है कि अपने काव्य का प्रथम परिचय बिहारी ने महाराज जयसिंह को इसी छन्द के माध्यम से दिया हो । वास्तव में बिहारी ने पूर्ववर्ती रसिक काव्यकारों की कथन-परम्परा में अपना भी कथन जोड़ा था । लोक-मानस प्रणय-कथाओं में विशेष आस्वाद भी लेता है । राजा और रानी की प्रणय-केलि के प्रति उत्कण्ठा के कारण ही वह कथा प्रचलित हो गई और उसे हिन्दी के विद्वानों ने सत्य मान लिया जिसका कोई भी सामंजस्य जयसिंह जैसे प्रतापी राजा के जीवन के साथ सम्भव नहीं है ।

बलख की घटना :

'बिहारी सतसई' के अन्तिम तीन दोहों में मिर्जा जयसिंह के पराक्रम पर कविवर बिहारीदास ने प्रकाश डाला है । जयसिंह ने औरंगजेब के साथ बलख (मध्य एशिया) की चढ़ाई में भाग लिया था । ४१ बिहारी ने जयसिंह द्वारा सेना को बलख से निकाल लाने की सराहना विशेष रूप से की है । इस घटना से सम्बन्धित बिहारी के तीन दोहे इस प्रकार हैं :

सामा सेन सयान की, सबै साहि कै साथ ।

बाहुबली जयसाहि छू, फते तिहारै हाथ ॥ (७१०)

यौं दल काढे बलक तैं, तै जयसिंह भुवाल ।

उदर अघासुर कै परें, ज्यों हरि गाइ गुवाल ॥ (७११)

घर घर तुरकिनि हिंदुनी, देति असोस सराहि ।

पतिनु राखि चादर, चुरी तैं राखी जयसाहि ॥ (७१२)

छन्द ७१२ के सम्बन्ध में 'बुन्देलखण्ड वैभव' में श्री गौरीशङ्कर द्विवेदी ने लिखा है कि इस दोहे का सम्बन्ध सं० १७११ वाली दक्षिण की लड़ाई से है, तथा राय कृष्णदास ने लिखा है कि जयसिंह ने सं० १७११ (१६६१ ई०) में दक्षिण में युद्ध को रोककर शिवाजी और औरंगजेब के बीच जो सन्धि कराई थी, उस समय बिहारी दास ने यह दोहा कहा था । किन्तु यह दोनों विद्वानों का भ्रम है । वास्तव

में यह दोहा भी बलख की घटना से सम्बन्धित है जैसा कि टीकाकार मानसिंह विजैगढ़ के अर्थ से ज्ञात होता है। टीकाकार ने लिखा है :

दत्तली (दिल्ली) तथा आगरे तथा आंबेर के सिपाइन कै । घर घर प्रति
तुरकनी तथा हिंदुनी स्त्री जस बपानु कर कर आसीस देति है ।...अहो राजा जयसिंह
हमहारे घनी तुम्ह बलख बपारा की मुहम तै जीद ते राष हमहारी चादर चुरी सोहाग
तुम्ह दीया है ।^{४२}

सतसई का रचना-काल :

रत्नाकर जी ने बलख की घटना के वर्णन के आधार पर सतसई का रचना-काल सं० १७०४ के जाड़े की ऋतु माना है।^{४३} किन्तु अब्दुर्रज्जाक लिखित 'मअसिखल उमरा' में जयसिंह का जो वृत्त मिलता है, उसके अनुसार भिर्जा राजा की पदवी पाने के बाद जयसिंह को सतत अनेक जिम्मेदारियाँ दी गई, जिनका विवरण इस प्रकार है : "१४ वें वर्ष (मन् १६४० ई०, सं० १६६७) मुरादबख्श के साथ काबुल में नियुक्त हुए। १५वें वर्ष मऊ दुर्ग विजय और कंधार में नियुक्त हुए। १६ वें वर्ष देश चले गए। १६४४ ई० में पुनः दक्षिण गए और २० वे वर्ष लौटे। इसी वर्ष औरङ्गजेब के साथ बलख की चढ़ाई पर गए। २२ वे वर्ष कंधार की लड़ाई में सम्मिलित हुए। २३ वें वर्ष दरबार में आए और वर्ष के अंत में देश जाने का अवकाश लेकर चले और मार्ग में कामा बहाडियो के विद्रोहियों को दंड देने के लिए नियुक्त हुए और २५ वे वर्ष अर्थात् १७०८ में औरङ्गजेब के साथ कंधार की चढ़ाई में हरावल के अध्यक्ष बनाए गए।"

इस विवरण के अनुसार सं० १७०६ के अन्त तथा सं० १७०७ में जयसिंह आमेर में रहे और बलख के युद्ध का विशेष विवरण उसी समय वहाँ के लोगों को मिला होगा। इस आधार पर बिहारी द्वारा इसी समय सतसई को पूर्ण करने की सम्भावना युक्तिसंगत है। सं० १७०४ के जाड़ों में सतसई पूरी करने को जो बात रत्नाकर जी ने कही है, वह शुद्ध नहीं है। वास्तव में सं० १७०७ में ही सतसई की रचना पूर्ण हुई थी।

मृत्यु-काल :

जिस प्रकार बिहारी की जन्म-तिथि अज्ञात है, उसी भाँति मृत्यु-तिथि भी। जो तिथियाँ अब तक घोषित की गई हैं, उनकी प्रामाणिकता पर प्रारम्भ में ही अविश्वास किया जा चुका है। बिहारी अन्त समय तक आमेर में रहे अथवा जोधपुर में, इसका कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता। अनेक भारतीय-कवियों की भाँति ही बिहारी ने भी अपने निजत्व को अस्तित्व की श्रमा से ढँक दिया था।

सन्दर्भ-संकेत

(१) कविवर बिहारी, पृ० ३८२ (२) वही, पृ० ३४५ (३) वही, पृ० ३४६ (४) वही, पृ० ३४६ (५) बिहारी बिहार, भूमिका पृ० ७ (६) भारतेन्दु, २० जनवरी सन् १८८६, पृ० १४६ (७) बिहारी बिहार, भूमिका, पृ० ७ (८) बिहारी दर्शन (लोकनाथ द्विवेदी गिलाकारी,) पृ० १५ (९) कृष्णदत्त कवि की 'बिहारी की सतसई', पृ० १६४ (१०) हरिहर निवास द्विवेदी द्वारा लिखित पुस्तक 'मध्यदेशीय भाषा ग्वालियरी' की भूमिका, पृ० १३ (११) मान-कुतूहल, पृ० ६१ (१२) मध्यदेशीय भाषा ग्वालियरी, पृ० १ (१३) वही, पृ० २६ (१४) सूर-पूर्व ब्रजभाषा और उसका साहित्य, पृ० १५१ (१५) वही, पृ० १५२ (१६) ब्रजभाषा, पृ० २१-२२ (१७) रीतिकाव्य संग्रह, पृ० २८१ (१८) सरस्वती, अक्टूबर सन् १९२६, पृ० ४१६-२०, ४२२ (१९) नागरी प्रचारणी पत्रिका, जनवरी सन् १९१६ (२०) कविवर बिहारी, पृ० ३२१ (२१) वही, पृ० ३२२ (२२) सरस्वती, अक्टूबर १९२६, पृ० ४१६ (२३) भारतेन्दु, सन् १८८६ (२४) कविवर बिहारी पाद-टिप्पणी, पृ० ३५६ (२५) वही, पृ० ३५६ (२६) वही, पृ० ३२६; हिन्दी साहित्य का इतिहास (श्री० रामचन्द्र शुक्ल) पृ० २५८ तथा हिन्दी काव्य में शृंगार-परम्परा और महाकवि बिहारी (ले० डा० गणपतिचन्द्र गुप्त), पृ० ४०१ (२७) देखिए, टीकाकार का वक्तव्य बिहारी बोधिनी, अष्टम संस्करण सं० २०१३, पृ० ४ (२८) कविवर बिहारी, पृ० —३३६ से ३४० (२९) महाकवि केशवदास, पृ० १० (३०) बुन्देलखण्ड का सक्षिप्त इतिहास, (ले० गोरे लाल तिवारी) पृ० १२६-१२७ (३१) वही, पृ० १३०

(३२) वृत्ति दर्द पुरुषानि की, देऊ बालनि आसु ।

मोहि आगनो जानि कै, गंगा तट देउ बासु ॥

(३३) केशव और उनका साहित्य, पृ० ५३ (३४) महाकवि केशवदास, पृ० १४ (३५) कविवर बिहारी, पृ० ३२६ (३६) वही (३७) बिहारी रत्नाकर, प्राक्कथन, चतुर्थावृत्ति (सं० २०००) पृ० ३२-३३ (३८) कविवर बिहारी, पृ० ३७६ (३९) मग्रासिरुल उमरा, अनु० बजरत्नदास, प्रथम भाग, पृ० १५७ (४०) सर यदुनाथ सरकार : शिवाजी, पृ० १५४ (४१) मध्य एशिया का इतिहास, भाग २, पृ० १८६ (४२) बिहारी सतसई—टीका, मानसिंह बिजैगछ (श्रीमती कमला संधी की प्रति) (४३) कविवर बिहारी, पृ० ३७८ ।

बिहारी सतसई-अध्ययन की कुछ नवीन दृष्टियाँ

• डा० भगीरथ मिश्र

‘अनेक सवाद’ भरी बिहारी-सतसई के अध्ययन की एक लम्बी परम्परा है। हिन्दी का यह ग्रंथ सुदुर्लभ सौभाग्यशाली है जिसकी टीकाएँ और अनुवाद पहले ही संस्कृत और उर्दू में भी हो चुके हैं। परन्तु टीका, व्याख्या और अनुवाद की प्रगाढ़ परम्परा होते हुए भी, यह कहा जा सकता है कि अध्ययन सीमित क्षेत्र में ही होता रहा। आधुनिक शिक्षा-विकास के साथ-साथ साहित्य के अध्ययन के जो नवीन क्षेत्र उद्घाटित होते जा रहे हैं, उनमें भी हमारे प्राचीन काव्य, नूतन सम्भावनाओं से युक्त सिद्ध हो रहे हैं। ऐसा सिद्ध हो रहा है कि जो काव्य लोकप्रिय, स्मरणीय एवं युगान्तर स्थायी होता है, वह अपने अंतर्गत इन नूतन सम्भावनाओं को भी छिपाए रहता है। हिन्दी-साहित्य के प्रसंग में यह बात दो अति प्रसिद्ध काव्यों, रामचरित मानस और बिहारी-सतसई के सम्बन्ध में पूर्णतया सत्य है। रामचरित मानस जहाँ पहले धार्मिक और साहित्यिक महत्व का ग्रंथ समझा जाता था, वहीं अब वह सांस्कृतिक, सामाजिक एवं राजनीतिक महत्व का ग्रंथ सिद्ध हो रहा है। इसी प्रकार बिहारी सतसई जो केवल स्मरणीय काव्य की दृष्टि से पढ़ी जाती रही है, अब वह सांस्कृतिक, मनोवैज्ञानिक एवं ऐतिहासिक विशेषताओं से सम्पन्न ग्रंथ स्पष्टतः सिद्ध हो रही है। अतः हिन्दी-काव्यों का इन नवीन दृष्टियों से अध्ययन अपेक्षित है।

इसके अतिरिक्त हिन्दी काव्य के गौरव की पूर्ण प्रतिष्ठा के लिए प्रतिष्ठित गौरव वाले साहित्यों की परम्परा में उनके ग्रंथों के साथ हिन्दी ग्रन्थों के तुलनात्मक अध्ययन की भी आवश्यकता है। इन परम्पराओं और तुलनाओं के बीच रख कर ही हम राष्ट्रभाषा हिन्दी के काव्य का समुचित मूल्यांकन कर सकते हैं। ऐसे अध्ययन न केवल अधिक विश्वसनीय होते हैं, वरन् वे सत्कार्यों की रचना की प्रेरणा भी देते हैं।

लोक की सहज काव्य-प्रतिभा मुक्तक के रूप में प्रकृत्या प्रस्फुटित होती है। साथ ही यह काव्य सहज स्मरणीय होने के कारण अधिक प्रचलित एवं स्थायी होता है। बड़े-बड़े प्रबन्ध काव्य मौखिक रूप में उतने दीर्घजीवी नहीं होते जितने छोटे-छोटे धार्मिक भावना, इहत्व या जीवनानुभव से संयुक्त मुक्तक होते हैं। इसके अतिरिक्त मुक्तक जहाँ बहुमुखोच्चरित हो सहज प्रचार पाते हैं, वहाँ दीर्घकाय प्रबन्ध सामान्यतया कठिनाई से ही इस सौभाग्य को प्राप्त करते हैं।

कला की भी दृष्टि से मुक्तक-काव्य में अभिव्यक्ति-भंगिमा एवं चमत्कार की विशेषता प्रबन्ध की अपेक्षा अधिक रहती है। मुक्तककार जहाँ एक-एक शब्द को सँभालकर प्रयुक्त करता है, एक-एक वर्ण को सजा कर रखता और उसकी मात्रा तोलकर लगाता है तथा इस प्रकार एक दृष्टिपात में ही अपनी पूर्ण कला की चमत्कृति की चकाचौंध दिखा सकता है, वहाँ प्रबन्धकार को कथा-प्रवाह और चरित्र-चित्रण के प्रति अधिक जागरूक रहने के कारण कला के प्रति अधिक सजग होने का अथवा चमत्कार-प्रदर्शन का अवसर उतना नहीं मिलता। वरन् वहाँ कुतूहल और भावना की तीव्रता के कारण कला की सूक्ष्मता और जटिलता समझने का धैर्य भी पाठक को नहीं रहता।

मुक्तक काव्य की सुन्दर परम्परा के साथ ही समस्यापूर्ति काव्य का भी विकास हुआ। मुक्तक काव्य का कलागत उत्कर्ष अपने एक विशिष्ट रूप में समस्या-पूर्ति काव्य में पाया जाता है जिसके अध्ययन की भी आवश्यकता है। मुक्तक का यह रूप सुभाषित, सूक्ति या चमत्कार काव्य के रूप में आया है।

यह कहना भी अधिक संगत नहीं है कि संस्कृति, समाज एवं इतिहास का समावेश केवल प्रबन्ध काव्य में ही रहता है। बिहारी जैसे मुक्तककारों ने अपने दोहों में इन तीनों की विशेषताएँ भर दी हैं। उदाहरणार्थ, संस्कृति चित्रण के कुछ दोहे निम्नांकित हैं :

पतवारी माला पकरि, और न कछु उपाय ।

तरि संसार-पयोधि कौं, हरि-नावैं करि नाव ॥

जप माला छापैं तिलक, सरै न एकौ कामु ।

मन काँचै नाचै वृथा, सचि राँचै रामु ॥

तजि तीरथ, हरि राधिका-तनदुति करि अनुरागु ।

जिहि ब्रज-केलि निकुंज-मग, पग-पग होतु प्रयागु ॥

उपर्युक्त दोहों में वेश-भूषा एवं अन्य बाह्याङ्गों को छोड़ कर भक्ति भाव को ग्रहण करने का उपदेश है और उसमें भी सर्वोपरि है प्रेमा-भक्ति का संकेत। यह प्रेम भावना भारतीय संस्कृति का महत्वपूर्ण अंग थी। इसी प्रकार बिहारी के दोहों में सामाजिक जीवन से सम्बन्धित सूक्तियाँ देखिए :

बसै बुराई जागु तन, ताही को सनमानु ।

मलौ मलौ कहि छोड़ियै, खोटे ग्रह जपु दानु ॥

अरे परेखो को करै, तुही बिलोकि बिचारि ।

किहि नर किहि सर राखियै, खरै बढै परिपारि ॥

कहैं यहै श्रुति सुम्रत्यौ, यहै सयाने लोग ।

तीन दबावत निसकही, पातक राजा रोग ॥

करि फुलेल कौ आचमन, मीठी कहत सराहि ।

रे गन्धी, मति अंच तूं, अतर दिखावत काहि ॥

रह्यौ न काहु काम कौ, सेत न कोऊ लेत ।

बाजू हटे बाज कौ, साहब चारा देत ॥

उपर्युक्त दोहों में सामाजिक नीति की सूक्तियाँ हैं, परंतु वे सब समकालीन समाज के विशिष्ट प्रसंगों से भी सम्बंध रखती हैं। इनमें मध्ययुगीन समाज की दशा के अनुरूप सूक्तियाँ दीख पड़ती हैं।

इसी प्रकार इतिहास की घटनाओं और व्यक्तियों से सम्बन्धित दोहों भी बिहारी के अनेक हैं। यहाँ तक कि जयपुर के आस-पास तो लोगों का विश्वास है कि उनके अधिकांश दोहे किसी न किसी सामाजिक या ऐतिहासिक घटना से सम्बन्ध रखते हैं और उन्हीं घटनाओं का प्रतिबिम्ब होने के कारण बिहारी के दोहों का दरबार में इतना आदर होता था। इतिहास से सम्बन्ध रखने वाले बिहारी के कुछ प्रसिद्ध दोहे निम्नांकित हैं :

नहि पराग नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल ।

अली कली ही सौ बिध्यौ, आगे कौन हवाल ॥

स्वारथ सुकृतु न भ्रम बृथा, देखु बिहंग बिचार ।

बाज पराये पानि परि, तू पच्छीन न मार ॥

सामाँ सेन सयान की, सबै साहि कै साथ ।

बाहुबली जगसाहि जू, फते तिहारै हाथ ॥

यौं दल काढे बलक तें, तें जयसिंह भुवाल ।

उदर अघासुर कै परैं, ज्याँ हरि गाइ गुवाल ॥

घर-घर तुरुकिनि हिहुनी, देति असीस सराहि ।

पतिनु राखि चादर, छुरी तै राखी, जयसाहि ॥

उपर्युक्त उदाहरण इस बात को प्रमाणित करने के लिए दिए गए हैं कि बिहारी—जैसे मुक्तककारों की रचनाओं का अध्ययन सांस्कृतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक आदि दृष्टियों से भी किया जा सकता है।

बिहारी के दोहों के इतने अधिक प्रभावशाली होने का एक प्रमुख कारण उनमें समाविष्ट नाटकीय तत्व हैं। ये तत्व विशेष रूप से उनके रचनात्मक मुक्तकों में से देखे जा सकते हैं। मुगल-शासन काल में नाटक-रचना को हतोत्साहित किया गया। यही कारण है कि उस समय के हिन्दी-साहित्य में भी नाटक-रचना सुदुर्लभ है। ऐसी दशा में कवियों की नाटकीय प्रतिभा प्रबन्ध-काव्यों, पदों एवं मुक्तकों में प्रस्फुटित हुई। इन्हीं काव्यों को पढ़ कर या लीला-रूप में अभिनय कर जन सामान्य ने अपनी नाटकीय अभिरुचि की तुष्टि की। अतः सूर, कुलसी बिहारी-देव, पदमा-

कर जैसे महाकवियों की रचनाओं में नाटकीय तत्वों का समावेश देखने को मिलता है। इन रचनाओं की लोकप्रियता का भी यही एक प्रधान कारण था।

नाटकीय तत्व प्रबन्ध काव्यों में तो कथातत्व के साथ सहज ही समाविष्ट हो सकते हैं, परन्तु मुक्तक काव्यों में समाविष्टीकरण कुछ कठिन कार्य है। फिर भी इस दिशा में 'बिहारी' को अद्वितीय सफलता मिली है। नाटकीय विशेषताओं को स्पष्ट करते हुए दशरूपककार आचार्य धनञ्जय ने लिखा है :

अवस्थानुकृतिर्नाट्यं रूपं दृश्यतयोच्यते ।

रूपकं तत्समारोपाद् दशधैव रसाश्रयम् ॥१॥७

इससे स्पष्ट है कि अवस्थाओं की अनुकृति, रूप-योजना, चित्रात्मक वर्णन नाटक की विशेषता है। हम कह सकते हैं कि किसी व्यक्ति का स्वरूप, क्रियाकलाप, भावानुभूति अथवा किसी घटना को प्रत्यक्ष कर मज़ीब रूप से सामने प्रस्तुत कर देना नाटकीय विशेषता है। ऐसी दशा में हम निश्चयतः कह सकते हैं कि 'बिहारी' के मुक्तक नाटकीय विशेषताओं से सम्पन्न हैं। इन विशेषताओं से युक्त कुछ उदाहरण देखिए :

अंग-अंग नग जगमगत, दीपसिखा-सी देह ।

दिग्भा बढ़ाये हूँ रहै, बड़ौ उज्यारो गेह ॥

छुटी न सिमुता की भलक, भलक्यौ जोबनु अंग ।

दीपति देह दुहन मिलि, दीपति ताफता-रंग ॥

मिलि चन्दन बेन्दी रही, गोरेँ मुँह न लखाइ ।

ज्यों-ज्यों मद लाली चढ़ै, त्यों-त्यों उबरति जाइ ॥

उपर्युक्त प्रकार के 'बिहारी' के अनेक दोहे हैं जिनमें रूप-लावण्य का चित्रण चटकीले ढङ्ग पर किया गया जिससे सामने सजीव लावण्य-मूर्ति अंकित हो जाती है। इनसे भी अधिक निखरे हुए 'बिहारी' के वे चित्र हैं जो क्रिया-कलाप को प्रत्यक्ष करते हैं। उदाहरणार्थ देखिए :

चितई ललचौहै चखनि, डटि धूँधट पट माँह ।

छल सौ चली छुवाइ के, छिनकु छवीली छाँह ॥

कहत, नटत, रीझत, खिझत, मिलत, खिलत लजियात ।

भरे भौन मैं करत हैं, नैननु ही सब बात ॥

मुँह धोवति एड़ी धसति, हसति अनगवति तीर ।

धसति न इन्दीबर-नयनि कालिन्दी के नीर ॥

कहने की आवश्यकता नहीं कि इन दोहों में अभिनय की विशेषता है जो नाटक का गुण है। 'बिहारी' इनके अभिनयात्मक चित्रों को भुलाया नहीं जा सकता है। साथ ही यह भी सत्य है कि 'बिहारी'-सतसई ऐसे क्रियाकलापमय चित्रों से भरपूर है।

ये क्रियाकलाप प्रायः विभाव या अनुभाव-रूप में है । इनके साथ-साथ ऐसे भी दोहे हैं जिनमें भाव प्रत्यक्ष हुआ है । दो-एक उदाहरण देखे जा सकते हैं :

छला छबोले लाल कौ, नवल नेह लहि नारि ।
 चूकति, चाहति, लाइ, उर पहिरति धरति उतारि ॥
 नासा मोरि, नचाइ जे, करी कका की सौह ।
 कटि-सी कसकै ति हिय, गडी कदीली भौंह ॥

इन दोहो में प्रेम (रति) भाव की सुन्दर अभिव्यक्ति है जो नाटकीय विशेषता के साथ प्रत्यक्ष होती है । भाव के इस प्रकार के प्रत्यक्षीकरण के अनेक उदाहरण मिलते हैं । इसके साथ ही साथ घटनाओं को सजीव रूप से स्पष्ट करने वाले दोहे भी बिहारी-सतसई में अनेक हैं; जैसे :

कुंजभवन तजि भवन कौं, चलिये नन्दकिसोर ।
 फूलति कली गुलाब की, चटकाहट चहुँ ओर ॥
 घर-घर तुरुकिनि हिंदुनी, देति असीह सराहि ।
 पतिन राखि चादर, चुरी तैं राखी, जयसाहि ॥
 अहे दहेडी जिनि धरै, जिनि तू लेहि उतारि ।
 नीकै ही छीकै छुवै, ऐसे ई रहि नारि ॥

इन समस्त उदाहरणों से यह बात प्रमाणित हो जाती है कि बिहारी के काव्य में नाटकीय विशेषता विद्यमान है जो उसे इतना प्रभावशाली बनाती है ।

मुक्तक काव्य में इस नाटकीय विशेषता को लाने के लिए भाषा पर अधिकार चाहिए । और यह मानना पड़ेगा कि बिहारी को वह अधिकार विलक्षण रूप से प्राप्त है । उन्होंने इसी अधिकार से जगमगाती शब्द योजना एवं उक्ति-वैचित्र्य का सम्पादन किया था । सतसई के सात सौ दोहो में ही उनके द्वारा प्रयुक्त शब्द-भण्डार विशाल है । ठेठ ग्रामीण शब्दों से लेकर उत्कृष्ट साहित्यिक शब्दावली का प्रयोग सतसई में हुआ है और दोनों ही प्रकार की प्रयुक्त शब्दावली में एक मोहक आभा और रमणीयता विद्यमान है ।

बिहारी ने अपने शब्दों के बहुविध प्रयोग से वैचित्र्य सम्पादन किया है । कही तो वह पुनर्वक्ति रूप में है और कही अनेकार्थी शब्द प्रयोग रूप में । कही विरोध द्वारा वैचित्र्य है, तो कही असंगति का चमत्कार है । उदाहरणार्थ :

सालति है नटसाल सी, क्यों हूँ निकसति नाहि ।
 मनमथ नेजा नोक सी, खुभी-खुभी जिय मांहि ॥
 हरि-हरि बरि-बरि उठति है, करि-करि थकी उपाइ ।
 भाकौं छुट बैनि नैद, जाँ तो रस चाह तु जाइ ।

और आपु कनीनिकनु, गनी धनी-सिरताज ।
 सनी धनी के नेह की, बनी छती पट लाज ॥
 खेलन सिखये अलि भले, चतुर अहेरी मार ।
 . काननचारी नैन-मृग, नागर नरनु सिकार ॥

बिहारी के शब्द-प्रयोग के साथ-साथ शब्द-मैत्री, वर्ण-मैत्री, वर्णवृत्ति आदि के चमत्कार भी उनके दोहो में एक चमक भर देते हैं और बहुत से लोग उनके काव्य पर इन्हीं विशेषताओं के कारण लट्कते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि ये विशेषताएँ सर्व प्रथम प्रभाव डालती हैं और यदि इस वर्ण-शब्द सौष्ठव के साथ-साथ अर्थगत विशेषता भी हुई, तो काव्य की उत्कृष्टता अमंदिग्र रूप से सिद्ध हो जाती है। जैसे :

सायक सम मायक नयन, रंगे त्रिविध रंग गात ।

झलौ बिलखि दुरि जात जल, लखि जलजात लजात ॥

उपर्युक्त दोहो में 'यक' और 'जलजात' शब्दों के विविध प्रयोगों का चमत्कार है। अर्थ के अतिरिक्त शब्द का भी विलक्षण आकर्षण है परन्तु इससे भी कठिन 'ट' जैसे वर्णों की आवृत्ति का चमत्कार है। उसका भी एक उदाहरण प्रस्तुत है :

लटक-लटक लटकतु चलतु, डटक मुकट की छाँह ।

चटक भर्यौ नटु मिलि गयो, अटक भटक वन माँह ॥

उपर्युक्त कोमला और परुषा वृत्तियों के साथ एक उपनामिका का उदाहरण तो अत्यन्त प्रसिद्ध ही है :

रस सिंगार मंजनु किये, कंजनु मंजनु देन ।

अंजनु-रंजनु हूँ बिना, खंजनु गंजनु नैन ॥

यह बिहारी के वर्णों एवं शब्दों की योजना, विशिष्ट चमत्कार का साधन है। बिहारी के अनुकरण पर अब इसी प्रकार का चमत्कार दो-एक दोहों में दिखा देना और बात है, पर हिन्दी काव्य के प्रारम्भिक सतसई-ग्रन्थों में उपर्युक्त चमत्कार लाना बिहारी की मौलिकता है। शब्द-प्रयोग के प्रसंग में बिहारी का शब्द-निर्माण भी बड़ा वैशिष्ट्यपूर्ण है। दोहों को सोंचे में ढालने के लिए तथा वर्णमैत्री और शब्द-संक्षेप की आवश्यकतावश बिहारी ने शब्दों के नव रूपों की रचना की है। जैसे :—मुलमुली, टलाटली, चितपटपट्टी, उडाइक, सायक (सायंकाल का संक्षेप), कैबा (कै बाद का संक्षेप), रचीहँ (रचाने वाले), लगीहँ, चोरटी, गोरटी, बड़बोली आदि ।

ऐसी बात नहीं कि बिहारी ने शब्दों को विकृत न किया हो। अर (अड़), वर (बल), नटसाल, रोज (रोजा), अनही चितै, मोषु (मोक्ष), संक्रोनु (संक्रमण), ककै (करिकै), असोस (अशोष्य), मुत्तिय (मौक्तिक) आदि अनेक उदाहरण बिहारी

द्वारा प्रयुक्त विकृत शब्दों के दिये जा सकते हैं । अतः भाषा की दृष्टि से भी बिहारी की सतसई का अध्ययन बड़ा मनोरंजक है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'बिहारी-सतसई' का काव्यगत अध्ययन तो हुआ है; परन्तु इस ग्रन्थ का सामाजिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तथा नाटकीय विशेषताओं एवं भाषा विश्लेषण की दृष्टियों से भी अध्ययन, किया जा सकता है । इस प्रकार के महत्वपूर्ण साहित्यिक ग्रंथों के अध्ययन काव्य के अतिरिक्त ज्ञान के अन्य क्षेत्रों में हमारी जानकारी का विस्तार करने वाले होंगे ।

बिहारी सतसई में

समाज चित्रण

• डा० रमाशंकर तिवारी

बिहारी की सतसई दीर्घकाल से सहृदय काव्यानुरागियों के निकट मनन एवं आस्वादन की वस्तु रही है। अपने समय तक विकसित होती हुई, शृङ्गार-धारा की सम्पूर्ण भँवरो को बिहारी ने अपने काव्य-सागर में एक साथ प्रवाहित किया, जिसका मनोरम परिणाम यह हुआ है कि 'सतसई' में अनेक सवाद भर गए हैं।^१ सस्कृत में इन सवादों की अनेकता ही बिहारी की लोकप्रियता अथवा विख्याति का वास्तविक कारण रही है। यह तो हम नहीं कहते कि बिहारी ने इन 'सवादों' में समाज-चित्रण का आस्वाद भी मचेष्ट भाव से सम्निविष्ट किया था, लेकिन यह भी सही है कवि अपनी रचनाओं में जाने-अनजाने, ऐसी सामग्रियाँ समाविष्ट कर देता है जो तत्कालीन समाज की जीवन-धारा के भिन्न-भिन्न पार्श्वों पर, परोक्ष अथवा प्रत्यक्ष हैं। जिनके आधार पर तत्कालीन समाज की अवस्था की एक भाँकी प्रस्तुत की जा सकती है, विभिन्न शीर्षकों में वही प्रयास करना यहाँ अभीष्ट है।

नैतिक अवस्था :

बिहारी ने अपने युग की नैतिक अवस्था की ओर यह कहकर प्रचुर व्यंजना गर्भित संकेत किया है कि समय 'पलटने' से प्रकृति भी पलट जाती है तथा कपूत कलिकाल के प्रभाव के कारण सभी लोग अपनी जाल अथवा आचरण-भर्यादा का त्याग कर देते हैं। 'सतसई' काल के लोगों का नैतिक धरातल गिरा हुआ है। धन संग्रह के लोभ में समाज के कुछ वर्ग बुरी तरह से अधिग्रस्त है। दुर्दशा सहन कर भी वे धन जोड़ने में प्रवृत्त हैं, तथा सन्तोष न रखते हुए, कुमार्ग-मुमार्ग का ध्यान किए बिना, अर्थ-लिप्सा की तृप्ति में निरत हैं। अर्थपरायणता के अति प्यासे की कृपणता बढ़ गई है।^२ समाज में ऐसे भी कृपण गृह-स्वामी मौजूद हैं जो नवागता वधू को भोज देने का काम सौंप देते हैं—इस अभीष्ट से कि उसके हाथ छोटे हैं और अधिक अन्न इसके द्वारा खर्च न हो सकेगा। किन्तु कृपणों को छकाने वाले ऐसे मन्चले व्यक्ति भी उपलब्ध हैं जो अपनी रूपलिप्सा की तृप्ति के निमित्त, आवश्यकता न होते हुए भी, भिखारी बन कर उस सुन्दरी से भोज लेने आते हैं।

भूठ बोलने का प्रचार अधिक है।^३ धर्म-परायण समझे जाने वाले पौराणिकों एवं ज्योतिषियों का जीवन भी आचरण की दीनता से असम्पृक्त नहीं है। पुराण बाँचने वाले पंडित दूसरों को तो पर दारागमन से निवृत्त होने का उपदेश देते हैं, किन्तु स्वयं अन्य नारियों में अनुरक्त हैं।^४

की स्त्रियाँ धर्मोपध

का ध्यान रखे बिना तथा बिना यह बात स्मरण रखे कि उनकी शील-व्युत्ति गणना से प्रकाश में आ जाएगी, अन्य पुरुषों के गर्भ धारण कर लेती है।^{१५} वैद्य दूसरो को पुरुषत्व वर्द्धनार्थ पारे की भस्म देते हैं, लेकिन स्वयं नपुंसकता का निवारण करने में असमर्थ है।^{१६} देवर-भौजाई का सबब सर्वदा से अत्यंत नाजुक रहा है। सतसई में एक ओर ऐसी कुलागनाएँ हैं जो देवर के अनुचित प्रेम-प्रदर्शन के कारण लज्जा एवं शील से मूखती जा रही हैं।^{१७} तो दूसरी ओर ऐसी मनचली भावजे भी हैं जो देवर में अनुरक्ति रखती और प्रसन्न होती हैं।^{१८} सन और अरहर के खेत में प्रेमी-प्रेमिका चुपके से मिलते हैं और संकेत स्थल नष्ट होने पर मानसिक संताप से ग्रस्त हो जाते हैं।^{१९} यद्यपि गाथा सतसई में भी ऐसे प्रसंग आए हैं जिनका अनुकरण बिहारी द्वारा किया गया कहा जा सकता है, तथापि बिहारी ने प्रकृत अवस्था का चित्रण किया है—ऐसा हमारा अनुमान है क्योंकि आज भी ग्रामीण अंचलो में प्रेमाभिव्यक्तियाँ देखी और सुनी जाती हैं।

समाज में अंध विश्वास व्याप्त था। स्त्रियाँ माथे पर काजल का टीका इस लिए लगाती थी कि उन पर दूसरो की कुदृष्टि का प्रभाव न पड़े।^{१०} जादू-टोना में व्यापक विश्वास था। चोरी का पता लगाने के लिए जल से भरी हुई मन्त्र की कटोरी (कबिलनदी) चलाई जाती थी।^{११} गुडहर के फूल के विषय में यह विश्वास था कि वह जिस घर में पहुँच जाता है, उसमें कलह अवश्य होती है।^{१२} साही नामक जानवर के काँटे के विषय में आज भी लोकाचलो में ऐसा ही विश्वास प्रचलित है। बाँई आँख का फड़कना नारियों के लिये शुभ-सूचक समझा जाता था तथा मलार गाने से पानी बरसने की बात में विश्वास किया जाता था।^{१३} यदुनाथ सरकार ने अंध विश्वासों के व्यापक प्रचलन का उल्लेख किया है। बिहारी शक्ति मानों एवं श्रीमानों के मर्यादाहीन आचरण की बात कहते हैं क्योंकि तत्कालीन वातावरण (जलवायु) से बड़े-छोटे सभी प्रभावित हो गए हैं।^{१४} इटैलियन यात्री मैनुची ने प्रत्यक्ष अनुभव से, मुगल शासकों के दुवृत्तों का जो वर्णन किया है, उससे बिहारी के इस सूवात्मक संकेत को अनुमोदक मिलता है।

धार्मिक अवस्था :

नैतिक अवस्था से मिलती-जुलती ही धार्मिक अवस्था सतसई के समाज में चित्रित हुई है। धर्म अवनति-ग्रस्त हो चला है तथा सभी अपने-अपने मतों की श्रेष्ठता प्रतिपन्न करने में व्यस्त हैं।^{१५} निर्गुण और सगुण, दोनों प्रकार की उपासनाएँ जनता में प्रचलित हैं।^{१६} किन्तु धर्म की मूल भक्ति, सत्यानुराग एवं सत्याचरण से लोग विमुख हो गए हैं, तथा भक्ति के बाह्य प्रतीको, जपमाला, तप्तमुद्रा, तिलक आदि से चिपके हुए हैं।^{१७} आत्म प्रवचना के साथ धर्म के द्विमायती लोक-प्रवचना

में भी प्रवृत्त हो गए हैं। भगवान् के प्रति नैष्ठिक आत्म-समर्पण की भावना सर्वथा विलुप्त हो गई है। जिसका संकेत बिहारी की, श्री कृष्ण की शरण में अंगीकृत होने की निष्ठासयी प्रार्थनाओं में मिलता है। यहाँ हमारा विनम्र कथन यह है कि मैं बिहारी की भक्ति भावना की सच्चाई में विश्वास करता हूँ कि (इन कवियों के) विलास जर्जर मन में इतना नैतिक बल नहीं था कि वे भक्ति रस में अनास्था प्रकट करते या उसका सैद्धान्तिक निषेध करते। फिर भी समाज में ऐसे साधु-सन्त भी वर्तमान थे जो असीम शारीरिक यातनाओं को सहन कर आत्मा एवं परमात्मा दोनों की तुष्टि का विधान करते थे। शीष्म के जलते उत्ताप में पंचाग्नि सेवन करना एक ऐसा ही प्रयत्न था।^{१८} मुसलमान फकीरो में भी एक विशिष्ट समुदाय था जिसके अनुवर्ती, हिन्दुओं के औषड़ो तथा अलखियो की भाँति, कौड़ों की लड़ी तथा लोहे की साकड़ो से अपने शरीर को रक्ते थे,^{१९} ये “मलिंग” कहलाते थे और एकांत में मौनचलम्बन पूर्वक ईश-ध्यान में निमग्न रहते थे,^{२०} जिससे जान पड़ता है कि लोग ज्योतिष की इन गणनाओं में आस्था रखते थे। तथापि, मिथ्या दर्शन एवं कपट धर्म की नींव को चाल रहे थे—ऐसा अनुमान करना संगत प्रतीत होता है।^{२१}

लोकोपरीति :

उपर्युक्त नैतिक तथा धार्मिक अवस्था की अनेक बातें, न्यूनाधिक रूप में, जैसे वर्तमान समय में भी मिलती हैं, वैसे ही “सतसई” में चित्रित लोकोपरीति में हमें अपने ही समाज का प्रतिबिम्ब दृष्टिगोचर होता है। बिहारी की नायिकाएँ गणेश चतुर्थी का व्रत मनाती हैं जिसमें दिन भर निर्जल एवं निराहार रहकर रात्रि में चन्द्र दर्शन करती और अर्घ्य देती हैं।^{२२} भाद्रपक्ष के शुक्लपक्ष की हरितालिका तीज के मनाते तथा स्त्री-पुरुषों के देव दर्शन के निमित्त मंदिरों में साथ-साथ जाने का भी उल्लेख प्राप्त है।^{२३} नई दुलहिनों की मुँह दिखाई की प्रथा भी आजकल के ही समान थी।^{२४} नव-बालाएँ शील-संकोच के कारण पतियों से प्रत्यक्ष साक्षात्कार नहीं कर सकती थीं तथा नैहर में तो प्रिय-दर्शन और भी कठिन हो जाता था।^{२५} विवाह पाणिग्रहण के द्वारा सम्पन्न होता था। बिहारी के वर-वधू हाथ पर हाथ रखने के साथ ही अपने हृदयों का अदान-प्रदान कर लेते हैं।^{२६} “सतसई की नारियाँ महावर लगाने के पूर्व या ऐसे भी, एड़ियों को मलने के लिए भाँवे का प्रयोग करती हैं।^{२७} आज भी ऐसी प्रथा ग्रामीण बालाओं में पाई जाती है। विधवा होने पर हिन्दू स्त्रियों के चूड़ी और मुसलमान स्त्रियों के चादर उतारने का उल्लेख उपलब्ध होता है।^{२८} पितृपक्ष में पितरों को श्राद्ध देते समय कुछ अन्न कौबो के लिए निकाल दिया जाता है, यह प्रथा उस समय भी लोक प्रचलित थी।^{२९} बिहारी ने यह भी

संकेत किया है कि ससुराल में रहने वाले जामाता उपहास के आशब्द सम्भरे जाते थे।^{३०} सम्भव है, इसमें उनका अपना व्यक्तिगत अनुभव भी व्यंजित हो।

आर्थिक एवं राजनीतिक अवस्था :

आर्थिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों पर प्रकाश डालने वाले संकेत अथवा स्पष्ट कथन भी “सतसई” में उपलब्ध होते हैं। बिहारी ने मुगल नरपतियों तथा उनके अधीनस्थ नवाबों और सामन्तों के दोहरे शासन का उल्लेख किया है। जिससे प्रजा अत्यन्त कष्ट अनुभव कर रही थी।^{३१} पातक और रोग के समान राजन्य शक्ति का प्रहार दुर्बल एवं निर्धन जनता पर ही पड़ता था।^{३२} सामन्तीय वर्ग की आर्थिक अवस्था सामान्यतः अच्छी थी, किन्तु अधिकांश हिन्दू अधीशो की आर्थिक बशा पतनोन्मुख हो चली थी, बिहारी ने जो वसन्त के विलोम एवं “अपत कटीली डार” का कथन किया है, उससे इस अनुमान को प्रश्रय मिलता है कि राजपूत रजवाड़ों की स्थिति प्रशासनिक दृष्टि से ही नहीं, अपितु आर्थिक दृष्टि से बिगड़ती जा रही थी।^{३३} गाँवों में घोड़ी, गदहों पर बोझ ढोने वाले तथा कुम्हार बसते थे जो अत्यन्त गरीब थे,^{३४} तथा सर्वथा अशिक्षित होने के कारण कला इत्यादि जीवन के सुसंस्कृत व्यापारों से पूर्णतः अलग थे।^{३५} ग्रामीण लोग चरखा चला कर अपनी दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति का प्रयास करते थे।^{३६} जैसा कि नारी के परिधान-प्रसाधन वाले प्रसंग में हमने आगे दिखाया है, “सतसई” के समाज में आर्थिक दृष्टि से चार स्पष्ट वर्ग अनुमानित किए जा सकते हैं। प्रथम वर्ग राजन्य समुदाय का प्रतीत होता है, द्वितीय सामन्तों का तथा तृतीय सामान्य मध्यवर्ग वालों का वर्ग ज्ञात होता है। चतुर्थ श्रेणी में वे लोग आते हैं जो नितान्त निर्धन तथा किसी प्रकार विकास की आदिम अवस्था में कालयापन करते प्रतीत होते हैं। सामन्ती वर्गों के प्रासादों के साथ-साथ साधारण जन-समुदाय के टाटी और फूस से निर्मित घरों का उल्लेख भी बिहारी ने किया है, यद्यपि उनमें भी प्रेमान्तर की लीला चलती है।^{३७} शासकीय एवं सामन्ती वर्गों में सुरा एवं पान के ऊपर धन व्यय किया जाता था, जब कि सामान्य मध्यवर्गीय लोग तम्बाकू पीने के साथ-साथ अपने प्रेमिकाओं के मन भी पी गते थे—“मो मनु कहा न पी लियो, पियत तमाकू लाल।”

“सतसई” के अनेक दोहों से यह ज्ञात होता है कि साधारण ग्राम्य परिवारों के व्यक्ति आर्थिक कारणों से परदेश जाते थे।^{३८} लेकिन यात्रा एवं संचार की सुरक्षा का कोई व्यवस्थित प्रबन्ध नहीं था। पार्श्व में ठगों और डाकुओं का आतंक व्याप्त था जो यात्रियों को गड्ढे में गिरा कर जान से मार डालते थे।^{३९} “बैरगिया नाला जोर” की कहानों अभी भी हमें स्मरण हैं।

गुण ग्राहकता :

यद्यपि बिहारी को प्रचुर राज-सम्मान प्राप्त था तथा उनके दोहों की यथेष्ट अभिशंसा भी हुई थी, तथापि वे अपने समाज की गुण ग्राहकता से संतुष्ट नहीं थे। जिस अर्थ लोभ एवं सामान्य संकुचित तथा विकृत मनोभावना की व्यंजना अन्य उपर्युक्त प्रसंगों में हुई है उसके आलोक में गुणियो एवं कलावन्तों के समुचित सम्मान की आशा नहीं ही करनी चाहिए। बिहारी ने तत्कालीन “दानियो” की कृपणता एवं अगुणग्राहकता का उल्लेख भी किया है।^{४०} गुणियों का निरादर तथा मूर्खों का समादर उस युग की मन. स्थिति पर संकेतपूर्ण प्रकाश डालता है।^{४१} जिनसे हानि पहुँचने की आशंका होती थी, उन्हीं का समाज में सम्मान था और साधु स्वभाव सज्जनों की उपेक्षा होती थी।^{४२} जान पड़ता है, कवियो एवं कलाकारों का सम्मान भी पूर्वपिछा घट गया था। उन्हें परिवर्तित परिस्थितियों में गँवारों के मध्य रहना पड़ता था जो अशिक्षित एवं असंस्कृत होने के कारण कला एवं कविता का आस्वादन नहीं कर सकते थे तथा “नागरता” के नाम पर ताली बजा-दजा कर हँसते थे।^{४३} बिहारी ने “बहार” के बीतने और गुलाब में पत्रविहीन कँटीली डार के वच रहने का जो उल्लेख किया है, उससे यह अनुमान करना असंगत नहीं होगा कि कलावन्तों के आदर एवं सम्मान के दिन व्यतीत हो गए थे तथा उन्हें अब ऐसे ग्रामीणों का मुँह ताकना पड़ता था जो गुलाब के डग को हाथ में लेकर सूँघते-सराहते थे और फिर मौन ग्रहण कर लेते थे।^{४४} बिहारी ने इस विषय के एक से अधिक दोहों में गँवारों और नागरों का साथ-साथ इस प्रकार उल्लेख किया है जिससे यह ध्वनि निकलती है कि नगरों और गाँवों में पार्थक्य की खाई दिनानुदिन चौड़ी होती जा रही थी, तथा कुछ हालतों में एवं कला का मूल्य समझने पर भी, ग्रामीण इस लिए कलावन्तों की ओर से उदासीन थे अथवा उन्हें उपेक्षा के भाव से देखते थे कि वे गुणी लोग नगर-वासियो तथा शिष्ट संभ्रान्त समुदायों के हृदय विहीन, लोक-निरपेक्ष विलास-प्रमोद के प्रतीक अथवा प्रवक्ता थे।^{४५} कुछ कलाकार ऐसे भी थे जो अपने सरंक्षकों की स्थिति बिगड़ने पर भी उनसे लिपटे हुए थे—इस आशा में कि समय चक्र में परिवर्तन होगा और उनके सरंक्षकों की स्थिति सुधरेगी तथा उन्हें पुनः सम्मान प्राप्त होगा —“हूँ है फेरि बसंत ऋतू इन डारनु बे फूल ॥”

आमोद-प्रमोद एवं विलास-सजावट :

बिहारी का युग, वैभव एवं विलासिता का प्रकर्ष-काल है। इटैलियन यात्री मैनुची ने शाहजहाँ के दरबार का प्रत्यक्ष वर्णन करते हुए मुगल राजमहलों में अनेक प्रौढ़ा स्त्रियों एवं योगबालाओं के रखे जाने का वर्णन किया है जिन्हें बादाम चरम, सुखदेन पियार नौशाबह बानों (मदिरा पीने वाली) नसीमतन बानों (रजत वर्ण वाली),

माणिक बानो (माणिक्य के रंग वाली) इत्यादि उपाधियों ने विभूषित किया जाता था। बिहारी ने सखियों, दूतियों एवं सपत्नियों तथा मदिरा पान इत्यादि विलास-व्यापारों का जो वर्णन किया है, उसमें—परम्परागत शृङ्गार-वर्णन के अनुकरण के अतिरिक्त उस युग का स्पष्ट प्रतिबिम्बन भी हुआ है। रंगों की छटा और मोहक माधुरी के अनेक चित्र “सतसई” में अंकित हुए हैं जो तत्कालीन राजन्य एवं साम-स्ती वर्गों की रुचि पर आलोक डालते हैं। राजप्रासाद और धनिकों के सदन फानूस के दीपक की ज्योति में जगमगाते रहते थे। उसी दृश्य से, अनेक स्त्रियों के बीच में बैठी हुई अपनी नायिका की रूपकांति की फानूसों से घिरे हुए दीपक की प्रभा से तुलना देने की प्रेरणा बिहारी को मिली है।^{४४} श्रीमानों के उद्यानों में किसी ऊँचे स्थान से जल का भरना तथा विस्तृत प्रवाह गिराया जाता था जिसे “जलचादर” कहते थे। इस “जलचादर” के पृष्ठ में कभी-कभी गवाक्ष बने होते थे जिनमें रात्रि के समय दीपकों की पंक्ति जला दी जाती थी। इस रमणीय दृश्य से प्रेरणा ग्रहण कर, बिहारी ने सहज-श्वेत पंच तोलिया साड़ी के भीतर से अपनी कोमलांगी नायिका की तनद्युति के जगमगाने का मोहक चित्र अंकित किया है।^{४५} सभ्रान्त परिवारों में चित्रशाला होनी थी जिसमें नाना-प्रकार के चित्र टंगे होते थे।^{४६} उशीर की राब-टियाँ बनी होती थी। जिसमें ग्रीष्म के उत्ताप से ऐश्वर्यवान् लोग शरण लेते थे।^{४७} नल के सहारे फौव्वारों का जल ऊपर की ओर गिराया जाना भी धनिकों का एक प्रमुख विलास-उपकरण था।^{४८} नृत्य, संगीत, कवित्व, एवं सरस रतिरंग का निबद्धि सेवन एक साथ चला करता था। बिहारी ने जो तन्त्रीनाद कवित्व रस इत्यादि में आपाद मस्तक एवं आप्राण डुबकी लगाने की बात कही है, वह उनके युग की रसिक व्यसनशीलता पर ही प्रकाश डालती है।^{४९} ऐसा विश्वास करना असंगत नहीं होगा कि जिन प्रवीनराय चातुरी का हृदयावर्जक नृत्य बिहारी ने केशवदास के साथ लड़कपन में देखा था, उन नृत्य बालाओं की गति एवं व्यवसाय में उन्नति एवं उपचय ही सम्पन्न हुआ था। सतसई की नायिकाएँ मुँह धोकर, गुडहर भिगोकर, घुटनों पर बैठ कर, मस्तक ऊँचा किए हुए, जिन सरोवरों में स्नान करती हैं तथा एक मेडक मंगी के साथ कुच आचर-बिचबाँहें किए तर पर, चली जाती हैं, वे क्रीडा तडाग उस युग की रंगीनी एवं वैभव-प्रियता की स्पष्ट व्यंजना करते हैं।^{५०} मलार गाना तथा झूला झूलना नारियों के मनोरंजन के प्रमुख साधन थे। गुड्डी उड़ाना, गिरहबाज, कबूतर उड़ाना, बाजों की सहायता से पक्षियों का शिकार करना, हिरनों का आखेट करना तथा घोड़ों पर चढ़ कर चौगान खेलना—ये तत्कालीन मनोविनोद के प्रिय उपकरण थे।^{५१} नदों के रस्सी पर दौड़ने तथा चकई को डोरी में बाँध कर नचाने का भी उल्लेख “सतसई” में हुआ है।^{५२}

परिधान, प्रसाधन तथा अलंकार :

“सतसई” के शृंगार-लोक में नवल नागरियों का ही साम्राज्य है। बिहारी की रसलिप्सु चेतना ने ग्रामीण “गदरानी गोरटियो” की ओर भी अपनी दृष्टि दौड़ाई है। अतएव नारी-वेशभूषा की प्रचुर सामग्रियाँ “सतसई” में संकलित हो गई हैं।

उच्चवर्गीय नारियों की शृङ्गार-सज्जा के उपादान बहुमूल्य एवं नफासत से परिपूर्ण हैं। वे प्रायः नीले रंग की अत्यन्त महीन साडी पहनती हैं। जिसके भीने आवरण में से उनके सुन्दर शरीर तथा अवयव मधुर, मादक झलमलाहट छोड़ते हैं।^{५५} ये साड़ियाँ कभी-कभी बजन में पांच तोले की होती हैं। (मैदूची ने लिखा है कि शाहजादियाँ और बेगमे भीना मलमल पसन्द करती थी तथा प्रत्येक वस्त्र की तौल एक औंस से अधिक नहीं होती थी। साड़ियों की कोर जरीदार होती है। “चिनौटिया चीर” अथवा चूनरी विशेष प्रिय परिधान है जिसमें पांच रंगों की बुदकियाँ चित्रित रहती हैं।^{५६} नवयौवनाएँ धूप-छाँही रंग के वस्त्र पहनती हैं जो उनकी प्रभा के साथ मोहक स्पर्धा करता है।^{५७} मध्य भाग में सजली अगिया तथा कुसुम के रंग में रँगी हुई लाल कंचुकी पहनी जाती है।^{५८}

मुख पर सतसई की नारियाँ काजल का टीका लगाती हैं जो अलंकरण की वस्तु होने के साथ ही कुदृष्टि के प्रभाव का बाधक भी है। अरुण, पीत एवं श्याम रंगों की बेदिया का अधिक प्रचलन है।^{५९} हीरे के नग से जड़ी हुई बेदिया उच्च परिवारों में प्रयुक्त होती थी।^{६०} टिकुली पहनने की भी प्रथा थी।^{६१} कभी-कभी लाल बिन्दी तथा केसर की पीली आढ़ साथ-साथ धारण की जाती थी।^{६२} बिहारी ने चावल-हल्दी से बनाए अवलेपन या ऐपन की बिन्दियों तथा चन्दन के तिलक का भी उल्लेख किया है।^{६३} सुसंस्कृत ग्रामीण परिवारों में अलंकरण की यह प्रथा रही होगी। निम्न स्तर की नारियाँ सनई के फूल की बेदी तथा सुनहले पर वाले एक कोड़े (स्वर्ण की टकपरो) की आड़ धारण करती थी।^{६४} बिहारी ने “खौरि पनिच भुकुटी धनुषु” वाले अपने प्रसिद्ध दोहे में ललाट पर लगे आड़े तिलक के अतिरिक्त, नाक पर लगाए जाने वाले उस पतले, लम्बे तिलक का भी उल्लेख किया है जो भाले की आकृति का होता है। आज भी कुछ प्राचीन परिपाटी की शृङ्गार-प्रिय ग्रामीण नारियाँ नाक पर ऐसे लम्बे, नुकीले तिलक धारण करती देखी जाती हैं। ऐसे चित्रों से बिहारी के रंगीन अन्वेक्षण की सचाई की विज्ञप्ति होती है। ललाट पर जड़ाऊ टीका तथा कान में खुभी और तरौना अथच, नाक में नथ-बेसर, लवंग-फूल तथा सीकें पहने जाने का उल्लेख कतिपय दोहों में प्राप्त होता है। उच्चवर्गीय नारियों की नथों एवं बेसरो में मोती मूलते रहते थे तथा सीकें नीलम से जड़ी होती

थीं ।^{६४} ऐसी ही नीलमणि-जटित मीक की जगमगाहट से मुग्ध होकर, बिहारी ने चंपक-कली पर भ्रमर को निशक रसपानार्थ बैठा दिया है ।^{६५} केश-रचना के अलंकरणों का कोई उल्लेख “सनसई” में प्राप्त नहीं है ।

वक्षोपदेश को सुशोभित करने वाला प्रमुख अलंकार हार प्रसीत होता है । बिहारी ने साणिक्य की उरवशी, मोतियों के हार, मोतियों की लड़ी, पोत के हार, मौलमिरी की माला, गुजा या चिहुटिनी की माला तथा सीपियों के हार का उल्लेख किया है । मौक्तिक-साणिक्य का हार पहनने वाली नायिकाएँ, उच्च, सामंती कक्षाओं का प्रतिनिधित्व करती हैं । गुजो तथा पोत का हार पहनने वाली नायिकाएँ ग्राम्य कुटुम्बों की ओर सकेत करती हैं जिनका आर्थिक धरातल ऊँचा नहीं है तथा जो प्रकृति के साहचर्य में जीवन व्यतीत करती और फूलों एवं लताओं के बीजों से अपने लिए अलंकार रचना का विधान कर लेती हैं । सीपियों का हार निम्नचर्या ही के स्त्रियाँ पहनती थी जिनका आर्थिक-स्तर अत्यन्त आदिकालीन था, तथा जो इस समय भी पाषाणयुगीन सम्यता के अचल में लिपटी हुई थी । गले के अन्य आभूषणों का कोई उल्लेख “सनसई” में उपलब्ध नहीं है । इसी प्रकार हाथ की कलाई के लिए भी अलंकरण का निर्देश नहीं है ।

करांगुलियों से मुदरी अथवा छल्ला पहने जाने की चर्चा हुई है । स्त्रियाँ वैसी अँगूठी पहनती थी, जिसमें शीशा जड़ा होता था तथा उस आरसी से वे अपनी तथा कभी-कभी अपने प्रिय-पात्र की प्रतिच्छाया देखा करती थी ।^{६६} तुलसी ने भी सीता की ऐसी अँगूठी का कथन किया है तथा मैतृजी ने भी ऐसी मुदरियों की बात कही है । कटि में किकिनी और पैरों में नूपुर, पायल तथा चूड़ा पहने जाने की प्रथा की विज्ञप्ति होती है । पाँव के अँगूठे से अनवट तथा अंगुलियों के विछिया पहनी जाती थी ।

शृङ्गार प्रसाधनों में काजल, अंजन, चदन, मेंहदी, तथा महावर का प्रयोग प्रचलित ज्ञात पड़ता है । घनिक परिवारों की रमणियाँ कपूर, अंगराग, अरगजे तथा गुलाब जल का प्रयोग करती चित्रित हुई हैं । “सनसई” में किसी निश्चित शृङ्गार-विधि का निदर्शन अथवा निरूपण नहीं हुआ है । इस विषय पर विस्तृत प्रकाश, मैंने सन् १९५५ ई० के फरवरी मास की अवतिका में :

पाइ महावर दें कौं नाइनि बैठी आइ ।

फिरि फिरि, जानि महावरी, एडी मीडति जाइ ॥

वोहे के अयोधिमलन के प्रसंग में डालने का प्रयत्न किया है । स्नानोपरान्त नायिका के “सहज शृङ्गार” का बिहारी ने अवश्य यों चित्रण किया है ।

बेदी भाल, तंबोल मुह, सीस सिलसिले बार ।

दग आनि, राजे खरी एई सहज सिंगार ॥

भाल पर बेदी, मुख में ताबूल, तथा नेत्रों में अंजन यही तत्सामयिक शिष्ट, सम्रान्त रमणियों का स्वाभाविक शृङ्गार प्रतीत होता है ।

पुरुष रूप अथवा पुरुष वेशभूषा का कोई उल्लेख “सतसई” में उपलब्ध नहीं है । जहाँ-तहाँ पीतांबरधारी, मुरलीमनोहर, श्यामल सलोने श्री कृष्ण का उल्लेख हुआ है तथा उनको वेशभूषा उसी परम्परानुमोदित “क्लासिकल” सौचि में ढली हुई है । तथापि, इतना स्पष्ट है कि उच्चवर्गीय व्यक्ति अँगुली में अँगूठी तथा कानों में लाल मणि अथवा कुंडल पहनते थे ।^{६८}

संदर्भ-संकेत

(१) बिहारी रत्नाकर २३५, ४८१, ६६१ (२) वही, २६५ (३) ३४५ बिहारी रत्नाकर (४) बिहारी रत्नाकर, २६४ । (५) वही, ५७५ । (६) वही, ४७० (७) वही, ३४८ । (८) वही, २४६, ६०२, ६५० । (९) वही, १३५ । (१०) वही, १६ । (११) वही, ३४८ । (१२) वही ५६५ । (१३) वही, १४६ । (१४) वही, ७१, ६२० । (१५) वही, ५८१ । (१६) वही, ४२८ । (१७) वही, १४२ । (१८) वही, ३५४ । (१९) वही, २३० । (२०) वही, ६६०, ७०७ । (२१) वही, ३६१, ३७१ । (२२) वही, २६८, २६६ । (२३) वही, ३१५, ४७० । (२४) वही, २८८ । (२५) वही, २०७, ५२४ । (२६) वही, २५६ । (२७) वही, ४८३ । (२८) वही, ७१२ । (२९) वही, ४३४ । (३०) वही, १७१ । “रीति काव्य की भूमिका”, पृष्ठ १८० (३१) वही ३५७, (३२) वही, ४३६ । (३३) वही, ४३७ । (३४) वही, ४३६, ४३६ । (३५) वही, ४३८ । (३६) वही, ६४७ । (३७) वही, २६२, ५७१ । (३८) वही, ७०३ । (३९) वही, १७, ४७५ । (४०) वही, ६८ । (४१) वही, ४३५ । (४२) वही, ३८०, २३६ । (४३) वही, ४३७ । (४४) वही, २५५, ६२४ । (४५) वही, ४३८, २७६ । (४६) वही, ६०३ । (४७) वही, ३४० । (४८) वही, २६४ । (४९) वही, २४४ । (५०) वही, ३४१ । (५१) वही, ६४ । (५२) वही, ६६६, ६६३ । (५३) वही, ३६३, ३७४, १७८, ४५, ३०० । (५४) वही, ६४, १६३, २०६ । (५५) वही, ४३८ (५६) वही, ४३० । (५७) वही, ६२६ । (५८) वही, ७० । (५९) वही, १८६ १६० । (६०) वही, २७१ । (६१) वही, १३७ । (६२) वही, ४२ । (६३) वही, ६३, १८० । (६४) वही ३०६, ६८५ । (६५) वही, १४३ । (६६) वही, ६११ । (६७) वही, २०६ । (६८) वही, १२३, १३६, ११३, १९६ ।

बिहारी की काव्य-कला

● डा० विजयेन्द्र रत्नाकर

रीति कालीन शृंगार रस के मुक्तक ग्रंथों में 'बिहारी सतसई' से अधिक प्रचार और किसी ग्रंथ का नहीं हुआ। सात सौ दोहों के आचार पर इतनी व्याप्ति अर्जित करने वाला दूसरा कोई और कवि हिन्दी-साहित्य में नहीं है। 'बिहारी सतसई' रीतिबद्ध लक्षण ग्रंथ नहीं है, किन्तु रीति परम्परा का ज्ञानार्जन करने के लिए जितना उपयोग इस ग्रन्थ का हुआ उतना रीति ग्रन्थों का भी नहीं हुआ। सतसई की हिन्दी, संस्कृत, फारसी, गुजराती, उर्दू आदि अनेक भाषाओं में जितनी टीकाएँ लिखी गईं उतनी किसी और काव्य-ग्रन्थ की नहीं लिखी गईं। लगभग ५० से ऊपर टीकाओं का उल्लेख हिन्दी साहित्य के इतिहास-ग्रन्थों में मिलता है। इन टीकाओं का क्रम बिहारी के समय से ही प्रारम्भ हो गया था। बिहारी के प्रथम टीकाकार कृष्ण कवि उनके पुत्र कहे जाते हैं। रत्नाकर जी ने कृष्ण कवि को बिहारी का पुत्र ही माना है। इस टीका में रचनाकाल संवत् १७१६ दिया हुआ है, किन्तु शोध से इसका निर्माण काल १७८० के आस-पास स्थिर होता है। टीका लिखने के लिए टीकाकारों ने नद्य का माध्यम ही स्वीकृत नहीं किया वरन् पद्यात्मक टीकाएँ भी प्रचुर मात्रा में लिखी गईं। दोहा, सवैया, कवित्त, कुडलिया आदि छंदों में भी अनेक टीकाएँ उपलब्ध हैं।

बिहारी की शास्त्रीय दृष्टि :

बिहारी ने स्वतंत्र रूप से काव्य-शास्त्र संबंधी लक्षण ग्रन्थ नहीं लिखा; सतसई उनका लक्ष्य ग्रंथ है। इस लक्ष्य ग्रंथ के पर्यवेक्षण से ही उनकी शास्त्रीय दृष्टि का बोध हो सकता है। बिहारी ने रीति काव्यों का विधिवत् परिशीलन करके सतसई का निर्माण किया था, अतः लक्ष्य ग्रन्थ होते पर भी कवि अन्तर्धन में लक्षणों के अनुरूप दोहे रचने की भावना सतत बनी रही है। दूसरे शब्दों में, लक्षणों के अनुरूप लक्ष्य प्रस्तुत करना ही सतसई का ध्येय था। जिस काल में बिहारी ने सतसई लिखी, वह संस्कृत और हिन्दी काव्य साहित्य में लक्षण-ग्रन्थों के उत्कर्ष का समय था। हिन्दी में कृपाराम, केशव, चिन्तामणि आदि लक्षण ग्रन्थकार हो चुके थे और संस्कृत की विशाल परम्परा के रससिद्ध कवि और आचार्य, पंडितराज जगन्नाथ भी उसी काल में शास्त्र लिखने में व्यस्त थे। पंडितराज जगन्नाथ से बिहारी का व्यक्तिगत परिचय था; अतः उनसे भी रीति-बद्ध काव्य रचना की विद्या में बिहारी ने अवश्य प्रेरणा

ग्रहण की होगी। बिहारी सतसई का समस्त रचना विधान रीतियुक्त न होकर आद्योपान्त रीतिबद्ध है। रीति की आत्मा ग्रंथ में इस तरह अनुस्यूत है कि बिहारी की रीति कवियों में प्रमुख स्थान मिला है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसी आधार पर बिहारी को प्रधान रीति कवियों में रखा है। अलंकार सम्प्रदाय का प्रारम्भ संस्कृत साहित्य में व्यापक अर्थ में हुआ, किन्तु परवर्ती काल में अलंकार का क्षेत्र सीमित होता गया और तथा प्वनि विषयक तत्वों को अलंकार से पृथक् करके देखा जाने लगा। परिणाम यह हुआ कि अलंकार का काव्य में वही स्थान रह गया, जो शरीर के भूषण ककण-कुडल आदि का है। इसी कारण मम्मट ने अलंकारों को काव्य का अनिवार्य तत्व नहीं माना। अलंकारों की दृष्टि से बिहारी सतसई पर विचार करे तो यह निष्कर्ष सरलता से निकाला जा सकता है कि बिहारी जैसे काव्य शिल्पी कवि की कविता निरलंकृत तो नहीं हो सकती, किन्तु अलंकारों का वर्णन उनका प्रधान ध्येय न होने से उनमें सभी प्रमुख अलंकारों का भेद-प्रभेद पूर्वक वर्णन नहीं मिलता। अलंकारों के सबंध में उन्होंने अपना शास्त्रीय मत भी सतसई में स्पष्ट व्यक्त किया है।

करत मलिन आछी छबिहि, हरतु जु सहजु बिकामु ।

अंगरागु अगनु लगे ज्यो आरसी उसासु ॥

स्वाभाविक सौन्दर्य को ऊपर के लादे हुए प्रसाधनों से कभी-कभी गहरी छेड़ पहुँचती है। आभूषण सहज भूषण न रहकर अशुचिकर भी प्रतीत होने लगते हैं :

पहिरि न भूषन कनक के, कहि आवत इहि हैत ।

दरपन के से मोरचे, देह दिखाई देत ॥

अलंकार का प्रयोजन यही है कि वह प्रतीपमान अर्थ में सौन्दर्य का आधान करे। यदि अलंकार अर्थ-सौष्ठव या अर्थ-गौरव के सहायक नहीं तो उनकी उपयोगिता नष्ट हो जाती है।

डोठि न परतु समान-दुति कनकु कनक से गात ।

भूषन कर करकस लगत परमि पिछाने जात ॥

उपर्युक्त दोहों में कवि का आशय स्पष्ट है कि अलंकारों को वहीं तक उपयोगी मानता है जहाँ तक वे प्रतीपमान अर्थ (रस-ध्वनि में) विशेषता सम्पादन करते हैं। अलंकारवादियों के समान ऊपर से लादे हुए अलंकार व्यर्थ हैं। अतः बिहारी का दृष्टिकोण अलंकार सम्प्रदाय के मेल में नहीं बैठता और वे भी इस सम्प्रदाय से बाहर हो जाते हैं।

बिहारी को रसवादी स्वीकार करने वाले विद्वान सतसई के दोहों में रस योजना पर विशेष बल देते हैं और सतसई के अंतिम दोहों में 'करी बिहारी सतसई,

भरी अनेक सवाद' में सवाद शब्द रसास्वादन अर्थ करके यह सिद्ध करना चाहते हैं कि बिहारी रसास्वादन कराने के निमित्त ही सतसई की रचना में लीन हुए थे। 'तंत्रीनाद कवित्त-रस, सरस राग रति-रंग' में भी रस के प्राधान्य की ओर इंगित करके बिहारी को रस-सम्प्रदाय के अन्तर्गत रखने का प्रयत्न हुआ है। यदि रस ध्वनि को काव्य की आत्मा मान कर बिहारी के काव्य में रस ध्वनि संधान ही मुख्य माना जाय तो ध्वनि के माध्यम से बिहारी रस-सम्प्रदाय का स्पर्श अवश्य करते हैं; परन्तु उका इष्ट रस-सम्प्रदाय नहीं है। यदि उनके लक्ष्य की परीक्षा की जाय तो यह तथ्य और अधिक स्पष्ट हो जायगा कि रस ध्वनि के उदाहरणों की भरमार होने पर भी वे रस सम्प्रदाय के पोषक होकर ध्वनि-सम्प्रदाय के ही अनुगामी हैं। रस-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि, और वस्तु-ध्वनि को ग्रहण न करके बिहारी ने साकेतिक अर्थ को ही प्रधानता दी है; अतः उनकी अभिरुचि ध्वनि सम्प्रदाय के प्रति ही है।

ध्वनि सम्प्रदाय के सिद्धांतों की कसौटी पर सतसई के दोहों को कसने से यह बात सिद्ध हो जाती है कि बिहारी के शृङ्गार विषयक दोहों में भी ध्वन्यात्मकता ही प्रधान है, अलंकार या रस प्रतिपादन उनका अन्तिम ध्येय नहीं है। ध्वनि के भेदों में अविवक्षित वाच्य ध्वनि प्रथम है। अभिधेयार्थ जान लेने पर भी तात्पर्यानुपपत्ति होने पर शब्द से सम्बन्ध जिस दूसरे अर्थ की प्रतीति होती है। वह लक्ष्यार्थ कहलाता है अभिधेयार्थ और लक्ष्यार्थ से भिन्न प्रयोजन की प्रतीति व्यंजना वृत्ति के आधार पर होती है। जब व्यंजना वृत्ति से प्रतीति होने वाले अर्थ में सौन्दर्य का पर्यवसान हो उसे अविवक्षित वाच्य ध्वनि के नाम से अभिहित किया जाता है। इसके प्रमुख चार भेद हैं। बिहारी ने अविवक्षित वाच्य ध्वनि के सभी भेदों के सुन्दर उदाहरण सतसई में प्रस्तुत किए हैं।

होमति सुष्ठु, करि कामना तुमहि मिलन की, लाल ।

ज्वालामुखी सी जरति लखि लगनि-अगनि की ज्वाल ॥

इस दोहे में 'सुख का होमना' अपने वाच्यार्थ में बाधित है। लक्ष्यार्थ हुआ कि नायिका, नायक के विरह में दुखी रहती है, उसका सुख समाप्त हो गया है; व्यंग्यार्थ हुआ कि नायिका के सुख उसी प्रकार भस्म हो गए हैं, जैसे अग्नि में पड़ने पर आहुति भस्म हो जाती है। यहाँ गब्दगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य ध्वनि है। इसके पचासो उदाहरण सतसई में भरे पड़े हैं। बिहारी का प्रसिद्ध दोहा :

तंत्रीनाद कवित्त-रस, सरस राग, रति-रंग ।

अनबूडे बूडे, तरे जे बूडे सब अंग ॥

ध्वनि का बहुत सुन्दर उदाहरण है। हूबना और तरना जलाशय आदि में ही सम्भव है, कवित्त रस या तंत्रीनाद जैसे अमूर्त तत्त्व में नहीं। अतः इनका अर्थ

बाधित होकर रमास्वादन का बोध कराता है। वाच्यार्थ के अत्यंत तिरस्कृत होने वाली ध्वनि भी बिहारी में अत्यधिक मात्रा में दृष्टिगत होती है :

बेसरि-मोती, धनि तुही, को बूझै कुल, जाति ।

पीबौ करि तिय-ओठ कौ रमु निधरक दिन राति ॥

यहाँ मानवगत गुण, कर्म स्वभाव का अचेतन वस्तु (बेसरि मोती) के सम्बन्ध में वर्णन करके अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य ध्वनि का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है ।

ध्वनि का दूसरा प्रमुख भेद है विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि । इसके रस, ध्वनि और अलंकार, तीन भेद होते हैं । अलक्ष्य क्रम और असंलक्ष्य क्रम भेद से इनके आधार भेदों का शास्त्रों में परिगणन किया गया है । इस ध्वनि भेद का बिहारी ने पूर्ण चमत्कार के साथ प्रयोग किया है । अहात्मक शैली से नायिका की विरहजन्म दशा वर्णन में यह ध्वनि अपने विविध भेद-प्रभेद सहित सतसई में छाई हुई है । नायिका की कायिक चेष्टाओं से नायक को अर्थ बोध कराने वाला ध्वन्यात्मक दोहा देखिए :

हरषि न बोली, लखि ललनु, निरखि अमिलु संग साधु ।

आँखिनु ही मैं हँसि, धर्यौ सीस हियै धरि हाथु ॥

यहाँ नायिका की कायिक अभिव्यक्तियों से गूढ़ाशय का संकेत है, आँखों में हँस कर व्यक्त किया कि तुम मेरे हृदय में आसीन हो, सिर पर हाथ रखने का अभिप्राय है कि मुझे तुम्हारी कामना शिरोधार्य है; किन्तु उसकी पूर्ति भाग्याधीन है । इन आंगिक चेष्टाओं में ध्वनि मूलक व्यंजना ही रस बोध कराती है । जब तक ध्वन्यात्मक आशय समझ में नहीं आएगा, रस प्रतीति का प्रश्न ही नहीं उठता ।

असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य या रस ध्वनि की दृष्टि से भी बिहारी सतसई की सफलता असंदिग्ध है । ध्वनि के जितने प्रौढ़, परिष्कृत और प्राजल उदाहरण बिहारी के काव्य में हैं, हिन्दी के किसी अन्य कवि में नहीं है । यथार्थ में बिहारी का काव्य मूलतः ध्वनि काव्य ही है ।

भाव पक्ष :

बिहारी के काव्य की आत्मा शृंगार है । शृंगार की व्यंजना ध्वनि के माध्यम से हुई है । शृंगार वर्णन के लिए संयोग तथा विप्रलंभ, दोनों पक्ष बिहारी ने स्वीकार किए हैं । संयोग पक्ष के चित्रण में बिहारी ने अपनी मौलिक उद्भावनाओं का प्रयोग कर संयोग को आनंद की परम स्थिति पर पहुँचा दिया है । कुछ उदाहरणों में बिहारी का यह कौशल देखा जा सकता है :

बतरस-लालच लाल की मुरली धरी लुकाइ ।

सौंह करै, भौंहनु हँसै, दैन कहै, नटि जाइ ॥

नायिका ने नायक से सम्भाषण करने के लोभ में उसकी मुरली छिपा ली । नायक के पूछने पर शपथ खाकर मना करती है, किन्तु भौंहो में हँसती है । इस हँसी में शरारत है, प्रणय-छल है । नायक समझ जाता है तो कहती है कि अच्छा, मैं वापस कर दूँगी, लेकिन फिर सहसा देने से मुकर जाती है बतरस का लोभ जो है । अभी इस बहाने बातें करनी है, प्रेमालाप करना है :

उड़ति गुड़ी लखि ललन की अंगना अंगना माँह ।

दौरी लौं दौरी फिरति छुवति छबीली छाँह ॥

नायिका को नायक की पतंग की छाया-प्रतिबिम्ब से भी प्रेम है, उसी को जमीन पर छूकर प्रेम का आनन्द प्राप्त करती है । भाव विधान की यह निपुणता बिहारी में ही है :

प्रीतम-दृग-मिचहत प्रिया, पानि-परस-सुख पाइ ।

जाति पिछानि अज्ञान लौ, नैकु न होति जनाइ ॥

आँख मिचौनी खेल में नायक द्वारा आँखें बंद करने पर नायिका पहचानने से इन्कार करती है क्योंकि अभी उसे नायक के कर स्पर्श कर सुख जो मिल रहा है ।

बिहारी वर्णन में तो ऊहात्मक शैली के आतिशय्य ने बिहारी की विरह व्यंजनाओं को कही-कही औचित्य की सीमा में बाहर कर दिया है । विरह संतप्त नायिका की दशा देखिए :

इत आवति चलि, जाति उत चली, छ सातक हाथ ।

चढ़ी हिंडोरें सै रहै लगी उसासनु साथ ॥

सोरें जनननु सिमिर-रितु सहि-विरहिनि तन-तापु ।

बसिबै कौ ग्रीषम-दिननु पर्यो परोसिनि पापु ॥

बिहारी रीति-परम्परा का निर्वाह करने का ध्यान रखते थे, अतः परम्परा में स्वीकृत गूढ़ाशय को अन्तर्मन में रख कर उसी पृष्ठभूमि पर दोहा रचा गया है । जब तक परम्परा का पूरा बोध न हो, दोहे का अर्थ अवगत नहीं हो सकता :

ढीठि परोसिनि ईठि ह्वै कहे जु गहे सयानु ।

मबै संदेसे कहि कह्यो मुसकाहट मैं मानु ॥

धृष्ट पड़ोसिन के सन्देश को नायक तक पहुँचाने वाली नायिका का भाव वर्णन रीति परम्परा शृंखला को अवगत किए बिना नहीं समझा जा सकता । बिहारी पर रीति परम्परा का इतना गहरा प्रभाव था कि प्रेम की सहज व्यंजना करने वाले

अकृत्रिम भावों को भी उन्होंने ऊहा और अतिशयोक्ति से आवृत कर दिया है, प्रेम का स्वाभाविक रूप ऊहात्मक शैली में सामने नहीं आने पाया ।

शृंगार रस के अतिरिक्त अन्य भावों को भी बिहारी ने अपनाया है । यों तो संचारी तथा सात्विक भावों की दृष्टि से प्रायः सभी के उदाहरण मिल सकते हैं किन्तु यहाँ प्रमुख भावों की ओर ही संकेत करना पर्याप्त होगा ।

बिहारी भक्त नहीं थे । भक्ति भाव का उनके जीवन से रसात्मक तादात्म्य रहा हो, इसमें भी सन्देह है । किन्तु निर्वेद और शान्तरस का वर्णन सतसई में उन्होंने किया है । भक्ति को सामान्य रूप में ही बिहारी ने स्वीकार किया है, किसी दार्शनिक भक्तवाद या साम्प्रदायिक आधार पर ग्रहण नहीं किया । बिहारी जैसे सांसारिक कवि के काव्य को साम्प्रदायिक दृष्टि से किसी मतवाद में बाँधना कवि के साथ अन्याय करना है । बिहारी तत्त्वज्ञानी या दार्शनिक न होने पर भी तत्त्वज्ञान की बात कर सकते हैं । उसी तत्त्व ज्ञान में निर्वेद समाया रहता है :

भजन कहाँ, तातैं भज्यौ, भज्यौ न एकौ बार ।

दूरि भजन जातै कहाँ, सो तैं भज्यौ, गँवार ॥

वैराग्य भावना का द्योतक, स्त्री-रूप के आकर्षण से दूर हटाने वाला बिहारी का प्रसिद्ध दोहा है -

या भव-पारावार को उलेंचि पार को जाइ ।

तिय-छवि-छायाग्राहिनी ग्रहै बीचही आइ ॥

बिहारी की अन्योक्तियों और सूक्तियों में जीवन के अनुभूत सत्यों का बड़ी सजीव भाषा में वर्णन हुआ है । कवि ने अन्योक्ति के व्याज से कृपण, मूर्ख, अविवेकी, स्वार्थी, कपटी और दम्भी व्यक्तियों को प्रबोधा है तो दूसरी ओर विद्वान, धैर्यशील, चतुर श्रेमी और दुर्भाग्य पीडित व्यक्तियों को समझा कर शांत रहने का उपदेश दिया है । बिहारी की अन्योक्तियाँ हिन्दी साहित्य में सबसे अधिक टकसाली रही हैं । उनकी मार्मिकता काव्यत्व के कारण बढ़ गई है, वे भाव व्यंजक होने के साथ गहरा प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हैं ।

बिहारी की भाषा :

बिहारी ने रमणीय अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त भाषा का प्रयोग करके रीति कालीन कवियों में भाषा विषयक व्यवस्था का सूत्रपात किया था । उनसे पहले किसी कवि की भाषा में ऐसा परिमार्जन दृष्टिगत नहीं होता । कारण यह है कि पहले के कवि एक ही शब्द को एक ही विभक्ति में अनेक रूपों में लिखने में कोई दोष नहीं मानते थे । अन्त्यानुप्रास के लिए शब्द को यथार्थ ह्रस्व या दीर्घ कर लेना उसे जैसे निषेध मान लिया गया था । बिहारी ने सबसे पहले शब्दों की

एक रूपता और प्रोज्ञता पर ध्यान दिया। इससे फन-वस्त्र परवर्णों कवियों की भाषा में परिष्कार का मार्ग प्रशस्त हो सका।

बिहारी सतसई की भाषा ब्रज है। ब्रजभाषा का काव्य-क्षेत्र बहुत विस्तृत रहा है। ब्रज प्रदेश के अतिरिक्त, राजपूताना, बुन्देलखंड, अवध, मध्य भारत, बिहार, गुजरात और महाराष्ट्र तक इस भाषा का काव्यभाषा के रूप में प्रचार था। ब्रजभाषा में पांडित्य प्राप्त करने के लिए ब्रज में निवास आवश्यक नहीं था। बिहारी का जन्म ग्वालियर में हुआ, अतः बुन्देलखंडी भाषा के जन्मजात संस्कार उनके पास थे। यौवन मथुरा में व्यतीत हुआ। फलतः ब्रजभाषा से साक्षात् संबंध होने के कारण उनका ध्यान काव्य रचना करते समय भाषा की मूल प्रकृति की ओर बना रहा और वे उन ऋटियों से बचे रहे जो अवध या बुन्देलखंड के कवि प्रायः करते थे। शुद्ध ब्रजभाषा का प्रयोग करने वाले बहुत कम कवि हुए हैं। बिहारी की भाषा को हम अपेक्षाकृत शुद्ध ब्रजभाषा कह सकते हैं—साहित्यिक ब्रजभाषा का रूप आपकी ही भाषा में सबसे पहले इतने निखार को प्राप्त हुआ। आपके बाद घनानन्द और पद्माकर ने उसे और अधिक परिष्कृत किया। बिहारी की भाषा में बुन्देलखंडी और पूर्वी का प्रभाव है, घनानन्द पूर्वी प्रभाव से मुक्त हैं। बिहारी ने पूर्वी के प्रयोग कहीं तुक के आग्रह से और कहीं प्रयोग बाहुल्य के कारण स्वीकार किए हैं किन्तु बुन्देली के प्रयोग जो सहज रूप में शैशव के अभ्यास के कारण आए हैं। संग या साथ के लिए 'स्यौ' लखबी, करबी, पायबी आदि अनेक शब्द हैं।

बिहारी की भाषा के शब्दकोश का आनुयातिक विवरण तैयार किया जाय तो सबसे अधिक सख्या संस्कृत के तत्सम परिनिष्ठित शब्दों की होगी। बिहारी समास पद्धति में संस्कृत पदावली के कारण ही सफल हुए हैं। संस्कृत के अतिरिक्त अरबी-फारसी के इजाफा, ताफ़ता, बिलनबी, कुतबनुमा, रोज़ इत्यादि शब्दों का प्रयोग मिलता है।

बिहारी ने भाषा को प्रवाहपूर्ण तथा प्रेक्षणीय बनाने के लिए लोकोक्ति एवं मुहावरों का भी प्रयोग किया है। एक ही दोहे में मुहावरों की बंदिश देखिए :

मूड चढाएँऊ रहै पर्यौ पीठि कच-भार ।

रहै गरै परि, राखिबौ तऊ हियै परहार ॥

चलते हुए मुहावरों का प्रयोग द्रष्टव्य है :

खरी पातरी कान की, कौन बहाऊ बानि ।

आक-कलीन रली करै अली, अली, जिय जानि ॥

कहि पठई जिय भावती पिय आवन की बात ।

झूली आँगन में फिरै आँगन आँग समात ॥

भाषा की रमणीयता का बिहारी ने अत्यधिक ध्यान रखा है। माधुर्य गुण के अनुरूप वृत्तियों का विन्यास, शब्दों का चयन, अनुप्रास का विधान, बिहारी सतसई की विशेषता है। शब्दों की विकृति से भी बिहारी ने अर्थ की रमणीयता पर गवाह नहीं आने दिया है। शब्द सौन्दर्य अपनी सीमाओं में रहता हुआ अर्थ सौन्दर्य को दीप्त करे तभी प्रयोग की सफलता समझी जाती है। एक दोहा देखिए :

रनित भृङ्ग-घटावली, भरित दान मधु नीर ।

मन्द मन्द आचतु चलयौ, कुंजर कुंज-समीर ॥

वायु के संचरित होने की ध्वनि कुंजर के आगमन के समान प्रतीत हो रही है। इसका उदाहरण है :

रस-सिगार-मंजनु भुलिए, कंजनु भंजनु दैन ।

अंजनु रंजनु हू बिना खंजनु गजनु नैन ॥

माधुर्य की प्रतीति प्रत्येक शब्द से पृथक्-पृथक् भी होती है और समूचे अर्थ में भी रमणीयता भरी हुई है। वर्यों का यथोचित प्रयोग करने में बिहारी सिद्ध-हस्त है :

भीनै पट मै भुलमुली भलकति ओप अपार ।

सुरतरु की मनु सिन्ध मे लसति सपल्लव डार ॥

भाषा के प्रसाधन के लिए यमक, अनुप्रास, वीप्सा आदि शब्दालंकारों का कविगण प्रयोग करते हैं। शब्दालंकार केवल शब्दों के चमत्कार के लिए ही नहीं—अर्थ की रमणीयता के लिए भी होते हैं, यह बिहारी के काव्य से विदित होता है। पद्माकर आदि ने तो अनुप्रास के मोह में पड़कर काव्य की हानि तक कर ली है। किन्तु बिहारी इस दोष से सर्वथा दूर रहे हैं—अनुप्रास का उदाहरण देखिए :

नभ-लाली चाली निसा चटकाली धुनि कीन ।

रति पाली, आली, अनत, आए बनमाली न ॥

अनुप्रास के लिए एक साथ छह शब्दों का आडम्बर होते पर भी नायिका की विरह वेदना की विवृति में कोई बाधा नहीं पहुँचती। यमक का उदाहरण देखिए :

तो पर बारौ उरबसी, मुनि, राधिके सुजान ।

तू मोहन कै उर बसी हूँ उरबसी-समान ॥

बिहारी ने शब्दों को तोड़ा-मरोड़ा अवश्य है, किन्तु छन्दानुरोध से या ब्रजभाषा की सहज प्रकृति के अनुरोध से ऐसा किया है। स्मर के लिए स्मर, ज्यों-ज्यों के लिए धन्यों और त्यों-त्यों के लिए तत्यों के के के स्वरूप पर 'क के' आदि

प्रयोग मिलते हैं जो उचित नहीं हैं किन्तु सात सौ दोहों में दस-पाँच शब्दों के कारण उनके भाषा-प्रयोग पर दोषारोपण नहीं किया जा सकता ।

बिहारी ने समास-पद्धति को स्वीकार करके ब्रजभाषा को जैसा परिष्कृत रूप दिया वह व्याकरण की दृष्टि से सुगठित, मुहावरों के प्रयोग से प्रेषणीय और समर्थ पदावली के समन्वय से शोभन बन पड़ा है । भाषा पर सच्चा अधिकार रखने वाला कवि ही ऐसी प्रौढ़-प्राञ्जल भाषा का प्रयोग कर सकता है ।

बिहारी के काव्य और कृतित्व पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट लक्षित होता है कि बिहारी नागरिकता और नागरिक जीवन के प्रबल समर्थक थे । उनके काव्य में आद्योपान्त नागरिक भावनाओं, कामनाओं और लालसाओं का वर्णन है । उनकी मान्यता के गुणों का विकास सदा नागरिकों में ही होता है अपनी अभ्युत्थियों में इस बात का उन्होंने विविध रूप में सकेत किया है । इसका एक कारण तो यह है कि उनका अधिकांश जीवन राजा-महाराजाओं के निकट सम्पर्क में व्यतीत हुआ था । वे चाहते थे कि समाज में असंस्कृत या ग्राम्य व्यक्ति न रहें । उन्होंने बार-बार कहा है कि अपने वर्ग में ही रहना चाहिए और अपने वर्ग का अभ्युत्थान करना चाहिए । सम्पत्तिशाली व्यक्ति यदि कृपण हो तो वह नागरिकता से शून्य है और उससे सम्बन्ध न रखना ही ठीक है ।

सतसई रचना में बिहारी का उद्देश्य कवि-शिक्षक बनना नहीं था । श्रृंगार-भावना की काव्य के चरमोत्कर्ष पर पहुँचाने की अभिलाषा से उन्होंने सतसई का प्रणयन किया और उसमें सफलता पाई । शास्त्रीय परम्परा और मुक्तक परम्परा का सुन्दर समन्वय सतसई में हुआ है । व्यंग्य, अलंकार, नायिका भेद, नखशिख, षट्श्रुतु वर्णन आदि सभी विषयों को स्वतंत्र रूप से बिहारी ने सतसई में स्थान दिया, किन्तु लक्षण ग्रंथ लिखने के पचड़े में वे नहीं पड़े । लक्ष्य ग्रंथ के रूप में सतसई का निर्माण किया गया, किन्तु उसका प्रचार लक्षण ग्रंथों एवं पाठ्य ग्रंथों से भी कहीं अधिक हुआ । टीकाकारों ने तो बिहारी को श्रृंगार का अधिष्ठाता ही बना दिया है ।

सतसई लिखने की परम्परा को हिन्दी में बिहारी ने बद्धमूल किया । रसिक और कविगण सतसई को आराध्य ग्रंथ मानकर इसका अनुसरण और अनुकरण करने लगे । अनेक कवियों के लिये तो अनजाने ही बिहारी सतसई उपजीव्य ग्रंथ बनकर ग्राह्य हुई । कुछ कवियों ने तो बिहारी के भाव और भाषा तक पर हाथ साफ किया और कवि-कीर्ति प्राप्त करनी चाही । मुक्तक काव्य के बिहारी चक्रवर्ती सम्राट बने । मुक्तक रचना में बितनी निपेक्षताएँ हैं वे सब बिहारी सतसई में होती हैं

यही कारण है कि बिहारी के आगे किसी अन्य कवि का मुक्तक काव्य जँचता नहीं हिन्दी मुक्तक रचना में बिहारी का समास कौशल मूर्धन्य पर है ।

हिन्दी रीति परम्परा में बिहारी ध्वनि सम्प्रदाय के समर्थकों में प्रमुख हैं । तुलसी के रामचरित मानस के बाद सतसई ही अपनी रसात्मकता, कलात्मकता, लाक्षणिकता और वचन-विदग्धता के कारण रसिकों का सबसे अधिक ध्यान आकृष्ट करने में समर्थ हुई । बिहारी अपने युग में रीति-शृंगार के क्षेत्र में प्रवर्तक के रूप में अवतरित हुए थे । उन्होंने ध्वनि काव्य को स्वीकार कर रस और अलंकार का पूर्ण निर्वाह करते हुए शृंगार को अत्यन्त परिष्कृत भूमि पर अवस्थित किया और रीतिबद्ध काव्य के कवियों को आचार्यों के समान गौरवपूर्ण स्थान दिलाया ।

बिहारी के काव्य पर चाहे ध्वनि काव्य की दृष्टि से विचार करें, चाहें रस परिपाक की दृष्टि से उसे परखें, चाहे उनकी अलंकार-योजना को लें, चाहे नायिका-भेद या नखशिख पर दृष्टिपात करें और चाहे अन्योक्ति-सूक्ति का अवगाहन करें, बिहारी का काव्य सभी दृष्टियों से अनुपम प्रतीत होता है । बिहारी प्रतिभाशाली कवि थे, परन्तु उन्होंने प्रतिभा को काव्य रचना का एक मात्र कारण नहीं बनाया था । काव्याभ्यास के बाद ही उन्होंने कविता रचने की ओर ध्यान दिया था । इसलिए उनके काव्य में शक्ति और निपुणता का चरम विकास सम्भव हुआ ।

बिहारी सतसई में काव्य रूढ़ियाँ एवं प्रयोग वैचित्र्य

• योगेन्द्र सिंह

भारतीय काव्य के अन्तर्गत काव्य-रूढ़ियों का प्रत्यक्ष सम्बन्ध मुक्तको से रहा है। एक श्लोकबद्ध मुक्तक, विशिष्ट अलंकारो, नायक-नायिका भेदों, हाव-भाव चेष्टाओं, कथन वक्रताओं एवं विशिष्ट कथात्मक सन्दर्भों से पूर्ण सहृदयों में चमत्कृति एवं विस्तृति का भाव उत्पन्न करते रहे हैं। मुक्तकों के रचना स्रोत चाहे जो हो, किन्तु इतना स्पष्ट है कि भारतीय इतिहास के मध्यकालीन सामन्ती वातावरण में रसज्ञता एवं चमत्कृति को अधिक प्रश्रय मिलने के कारण एक निश्चित अवधि में समाप्त हो जाने वाली छोटी-छोटी रचनाओं, कौतूहल मिश्रित छन्दों, गेय पदावलियों, सुभाषितों एवं सूक्तियों और व्यंग्य परिहास पूर्ण काव्यों को अधिक महत्व मिला था। इस सन्दर्भ में आने वाले सम्पूर्ण रचना रूपों की प्रकृति मुक्तक के ठीक अनुरूप मिलती है। इस परम्परा में काव्य-शास्त्रीय परम्पराओं एवं तत्सम्बन्धित प्रयोग वैचित्र्यों के प्रयोग की प्रवृत्ति सर्वत्र दिखाई देती है। अलंकार एवं भाव वैचित्र्य तो इनके प्रधान साधक ही रहे हैं। वक्र गर्भिता एवं घननशीलता इनकी आत्मा से सम्बद्ध थी। इस प्रकार आगे चलकर सामान्य परम्पराओं एवं रूढ़ियों में भी प्रयोग वैचित्र्य परिलक्षित होने लगा। धीरे-धीरे मुक्तक-काव्य की परम्परा के विकास के साथ-साथ एक ही काव्य प्रौढ़ि अनेक अर्थ भंगिमाओं को स्पष्ट करने लगी। यह अर्थ व्यंजना की प्रक्रिया संस्कृत प्राकृत, अपभ्रंश एवं हिन्दी साहित्य में अनवरत रूप में चलती रही। बिहारी को भी यह इसी परम्परा में प्राप्त हुई है। इन रूढ़ियों के समुचित उपयोग की प्रवृत्ति हिन्दी के मुक्तककारों में सबसे अधिक बिहारी में ही दिखाई पड़ती है। सतसई के भक्ति, गीति, राजनीतिक, आश्रयण विषयक कतिपय दोहों को छोड़कर अधिकांशतः इन्हीं रूढ़वक्रताओं से गर्भित है। इसके मूल में निहित चमत्कार वक्रता के नियोजन में काव्य रूढ़ियों का बहुत बड़ा हाथ है। ये रूढ़ियाँ कवि की कलात्मक अभिरुचि से अनिवार्य रूप से सम्बद्ध उसके ऊहात्मक एवं वैचित्र्य पूर्ण रचना पद्धति की ओर संकेत करती हैं। इस दृष्टि से, बिहारी हिन्दी साहित्य के सबसे अधिक प्रौढ़ कवि ठहरते हैं।

सम्पूर्ण रूप से सतसई में प्रयुक्त काव्य-रूढ़ियाँ ५ भागों में विभक्त की जा सकती हैं :

१—काव्य शास्त्रीय रूढ़ियाँ ।

२—प्रसंगात्मक काव्य-रूढ़ियाँ

३—शब्द प्रौढ़ि ।

४—कथन सम्बन्धी रूढ़ियाँ ।

५—गूढोक्तियाँ ।

बिहारी के दोहो का मूलाधार वस्तुतः काव्य-शास्त्रीय रूढ़ियाँ ही हैं । इनके तात्पर्य काव्य-शास्त्रीय परम्परा में स्वीकृत ध्वनि व्यापार के लिये प्रयुक्त पारिभाषिक नामावलियों से है, जिनका प्रयोग सचेष्ट भाव से कवि अपने काव्य में करता है । सतसई में प्रयुक्त होने वाली एतद् सम्बन्धी रूढ़ियों का सम्बन्ध निम्न विषयों से हैं :

(अ) नायक-नायिका भेद ।

(आ) काव्यरस, हाव, भाव, एवं अन्य आंगिक चेष्टाओं के प्रयोग ।

(इ) अलंकार विधान की सचेष्टता ।

(ई) कवि विश्वासों का प्रयोग ।

सतसई के अधिकांश दोहो का आधार नायक-नायिका भेद है । नायक-नायिका भेद से सम्बन्धित ये दोहे शास्त्र नियोजन पद्धति से चालित नहीं हैं । यह अनुमान कि सतसई नायिका भेद का उदाहरण ग्रन्थ है, पूर्ण रूपेण भ्रान्त है । बिहारी ने शास्त्रीय मान्यता को वर्णन-आधार न बनाकर परम्परा से चली आती हुई मुक्तक काव्य विधा के अन्तर्गत प्रयुक्त नायक-नायिका विषयक प्रौढ़ियों को प्रधान आधार बनाया है । यही कारण है कि रसात्मकता एवं शृंगार भाव-बोध से प्रत्यक्ष सम्बद्ध नायिकाओं एवं नायको का वर्णन यहाँ अधिकता से प्राप्त होता है । इस संदर्भ में उन्हे नवयौवना, मुग्धा, मिलनोत्कंठिता, अभिसारिका, खण्डिता, विप्रलब्धा, प्रोषितपत्निका और अन्यसंभोग दुखिता तथा नायको में दक्षिण एवं धृष्ट ही अधिक प्रिय हैं । अन्य प्रौढ़िवान नायिकाओं में ग्राम्या, स्वइद्रतिनी, मध्या, पूर्वानुरागिनी एवं नायको में शठ के भी यथास्थान उदाहरण प्राप्त होते हैं ।

बिहारी ने मानमोचन, मिलन एवं अभिसार, परसार स्नेह, अकुरण के संदर्भ में दूतिकाओं का प्रयोग किया है । ये दूतिकाएँ नायक-नायिका दोनों से सम्बद्ध हैं । नायक के प्रणय व्यापार में सहायक सखाओं का उल्लेख कवि यहाँ नहीं करता ।

रस की दृष्टि से कवि की दृष्टि एक मात्र शृंगार पर ही केन्द्रित है । यहाँ कवि ने मुक्तक काव्यों में स्वीकृत शृंगार रस विषयक समस्त प्रौढ़ियों का प्रयोग किया है । संयोग की समस्त अवस्थाओं, सुरतेच्छा, सुरति, सुरत्यंत, विपरीत रति, रत्याभास (गर्भिणी आदि के सन्दर्भ में) मान, प्रवास मानमोचन तथा वियोग-शृङ्गार की सम्पूर्ण स्थितियों का प्रयोग यहाँ मिलता है ये वर्णन क्रम प्रायः परम्पराबद्ध हैं ।

शृंगार रस के सन्दर्भ में कवि ने विलासवर्धक समस्त चेष्टाओं का प्रयोग

किया है। यहाँ जड़ता, आलस्य, गर्व, स्वेद, कंप, अश्रु, ईर्ष्या, नोह, चपलता, भय, शंका, स्तम्भ, पुलक, मद, ताप, तपुता, आदि अनेक भावों से सम्बद्ध चमत्कृति प्रायः परम्पराबद्ध ही है। सतसई में बार-बार इन भावों की आवृत्ति मिलती है। कहीं-कहीं उसमें अनेक भावों को दुहराकर भाववैचित्र्य उत्पन्न किया गया है। इस दृष्टि से कवि अपने पूर्ववर्ती शृंगार-काव्य के प्रयोगों एवं प्रौढ़ियों पर ही अधिक बल देता है।

अलंकार विधान के सन्दर्भ में कवि ने अधिकांश रूप से काव्य-प्रौढ़ियों का ही प्रयोग किया है। अलंकार रूप में प्राप्त शृंगार भाव के उद्दीप्त अंग, प्रत्यंग, वयक्रम, अलंकरण एवं चेष्टाओं आदि को उसने कवि परम्परा से ही प्राप्त किया है। अंग वर्णन में नेत्र, भौ, बाणी, चिबुक, गाल, गाल के गड्ढे, तिल, नासिक, माँग, टेढ़ी गर्दन, उरोज, कटि, नितम्ब, जाँव, उंगली एवं चेष्टाओं में स्मिति, हास, कटाक्ष, नेत्रों को विशेष भंगिमा में मोड़ना आदि सूक्ष्म कामोद्दीपक चेष्टाओं की ओर बिहारी की दृष्टि अत्यधिक रहो है। अप्रस्तुत विधान के अन्तर्गत कवि ने प्रायः परम्परागत उपमानों को ही ग्रहण किया है। इस सन्दर्भ में खंजन, मीन, मृग, चकोर, शशि, कमल आदि अनेक बार आए हैं।

मुक्तक काव्य की प्रक्रिया के अन्तर्गत कवि समयों एवं विश्वासों का प्रयोग अधिकांश रूप में मिलता है। बिहारी की भी दृष्टि इन कवि-समयों से प्रत्यक्ष सम्बद्ध है। कविवर ने प्रेम-व्यंजना को स्पष्ट करने के लिए प्रतीक के रूप में प्रयुक्त होने वाले कवि-समयों का अधिक प्रयोग किया है। नीति-भक्ति एवं राजनीतिक भावों के सम्बन्ध में भी कवि ने इन कवि-समयों का प्रयोग किया है किन्तु वे अपेक्षाकृत कम हैं।

सतसई में अनेक स्थलों पर प्रसंगात्मक काव्य-रूढ़ियों का प्रयोग मिलता है। शृंगार भाव से सम्बन्धित चमत्कृति उत्पन्न करने वाली ऊहात्मक कथा ध्वनियाँ यहाँ प्राप्त होती हैं। दुर्योधन की मृत्यु का श्राप, उसकी जलस्तम विधि, परस्त्री दोष गमन एवं पौराणिक जी, नपुंसक वैद्य का संतानोत्पत्ति के लिए नुस्खा बताने पर उसकी पत्नी का परिहास, उपपत्ति ज्योतिषी द्वारा पुत्र का पिताप्या तक एवं जारज योग बताना, तोते के द्वारा बिरहिणी के बचन का कथन, दुःशासन का चौर खींचना आदि अनेक कथन कथात्मक रूढ़ियों से ही यहाँ सम्बद्ध हैं।

इसके अतिरिक्त बिहारी सतसई में शब्द प्रौढ़ि कथन सम्बन्धी रूढ़ियाँ एवं शूद्धोक्तियाँ पर्याप्त मात्रा में मिलती हैं। शब्द प्रौढ़ि के माध्यम से कवि ने अलंकार एवं चमत्कार वृत्ति को ही पुष्ट किया है। इस प्रकार की रूढ़ियों की विस्तृत सूची बिहारी सतसई के आधार पर बनाई जा सकती है। ये इस प्रकार हैं—

लगाना, कुच का गिरि होना, नेत्रों से बात करना, विरहाग्नि एवं विरह की लपटें, अली का कली में बँधना, आँख का स्वतः कोन देखना, एडी की लालिमा में महावर का भ्रम, मृगनयन, खंजन नयन, भौंहों से सौँह खाना, हृदय से हृदय की बातें समझना, अंग का लगना, आँख की किरकिरी होना, दीपशिखा सी देह, नचौहैं नैन, कली की चटकाहट, विरह ताप, दृगो का बार करना, विरह में झुलसना, अधिक आँखें, विरह ज्वार, लडैते दृग, नैन पपीहा, नैन नट, नारी का नागिन की भाँति डँमना, लोचन सिंधु, स्पर्श से पहचान, गंध से पहचान, गुलाब की पंखरी से खंरोच, कुटिल भौंहें, दृग उरझना, बेगी का बाँह में लिपट कर चिह्न छोड़ जाना, विज्जु छटा सी नारि, चष तृषा, चकई-चकवे से रात्रि का ज्ञान, वियोग ताप से लू का चलना, बिना अंकों का पत्र आदि । ये प्रौढ़ियाँ परम्पराबद्ध एवं शृंगार को भाव व्यंजना उत्पन्न करने के लिए विशेष-विशेषण भाव से अधिकांशतः सम्बद्ध हैं ।

शब्द-प्रौढ़ियों से अधिक सतसई में कथन प्रौढ़ियों का प्रयोग मिलता है । ये कथन की भंगिमा, तत्सम्बन्धी कार्य-व्यापार एवं भाव-बोध से सम्बन्धित हैं । सतसई में ये इस प्रकार हैं — यौवन के आगमन से स्तन, मन, नैन, एवं नितम्ब में विशेष वृद्धि, कामदेव का मकरध्वज होना, खंडिता के सन्दर्भ में पलको पे पीक, अक्षरों पर अंजन एवं मस्तक पर महावर का लगना, लाज, गर्व, आलस्य एवं उमंग के समय नेत्रों में विशेष वर्ण परिवर्तन, रति की बात का संकेत समझ कर नायिका के साथ की अन्य सखियों का खिसकना, भरे भवन में नेत्रों से बात करना, गुरुजनो के बीच सांकेतिक प्रणय भाव प्रकट करने के लिए नायक-नायिका का परस्पर पगड़ी छूना तथा प्रतिबिम्ब को नायक के सम्मुख करके हृदय लगाना, हृदय से हृदय की बातें समझना, वय सन्धि पर शिशुता एवं नवयौवन का संयोग, कली की चटकाहट से प्रातः का अनुभव, स्तनों के बढ़ने से उसमें कठोरता का आना, नायिका की आवेशपूर्ण बाणी में प्रेम की मिठास, परदेश जाते समय मल्हार का गाना, शिशिर शीत में गर्मी का भाग कर स्त्रियों के स्तन में छिपना, मुक्ता का कपूर मणि में परिणत हो जाना, विरह में पलकों का न लगना, मेघ झड़ी का अग्नि के समान लगना, गर्दन की कोमल त्वचा में पीक का रंग उतर आना, नायक द्वारा नायिका की चोटी का गुहा जाना, सौत के पाँव का बिथुरा हुआ महावर देखकर उसाँस भरना, नायक की वस्तुओं के स्पर्श मात्र से स्वेद या कंप का आ जाना, नायक को देखकर कंपना, नायक के शब्द को सुनकर स्वर-भंग हो जाना, नायक द्वारा स्तम्भ अन्य कंप से टेढ़े तिलक के हो जाने से नायिका का इतराना, विरह को दूर करने के लिए गुलाब, धनसार आदि का प्रयोग, कृष्णाभिसारिका को अभिमार के लिए जाते समय हँसा-हँसाकर मार्ग चताना, सुरति के पूर्व नाही करना, नायक द्वारा भेजे गए पंखे की वायु से नायिका

के स्वेद का आ जाना, हाथ की मुदरी का आरसी में नायक का प्रतिबिम्ब देखना, युवावस्था में कुच एवं नितम्ब की प्रतिद्वन्द्विता, शरीर की परछाई का चन्द्रमा में मिल जाना, बेंदी के बहाने प्रणाम करना आदि ।

इन सम्पूर्ण कथन सम्बन्धी प्रौढ़ियों की परम्परा दीर्घकाल से भारतीय-काव्य परम्परा में भारतीय काव्यों एवं शास्त्र ग्रंथों में स्वीकृत होती चली आई है । कवि ने कथन सम्बन्धी प्रौढ़ियों के साथ गूढोक्तियों का भी प्रयोग सतसई में किया है किन्तु उनकी संख्या कम है ।

बिहारी सतसई की अर्थ-व्यंजना का प्रत्यक्ष सम्बन्ध इन काव्य-रुढ़ियों से है जो कि परवर्ती रीतिकाल की महत्वपूर्ण प्रकृति है, इन रुढ़ियों का बासापन, मूलतः काव्य प्रौढ़ि का ज्यो का त्यो प्रयोग ग्रहण कर काव्य में विशिष्टता या विचित्रता नहीं उत्पन्न करता । मात्र रुढ़ियों का कथन ही काव्य का शैथिल्य दोष कहा जा सकता है । रुढ़ियों के माध्यम से व्यंजना शक्ति को तीव्र बनाने एवं अर्थ-वक्र के सन्दर्भ को पुष्ट करने पर ही इस दृष्टि से कोई महत्व का अधिकारी हो सकता है । निश्चित रूप से, बिहारी की सबसे बड़ी विशेषता प्रौढ़ि प्रयोग की ही है । कवि का कल्पनात्मक आश्रय एवं वक्रगमिता इस प्रयोग के सन्दर्भ में सदैव सचेष्ट मिलती है । इस अर्थ व्यंजना के सन्दर्भ में कवि रुढ़ियों के प्रयोग का अध्ययन बिहारी-सतसई के वास्तविक मूल्यांकन में सहायक होगा । इनकी स्थिति यहाँ इस प्रकार है ।

ऊहात्मकता आभास :

कवि ने अधिकांश स्थलों पर काव्य-रुढ़ियों के माध्यम से ऊहात्मकता को पुष्ट करना चाहा है । इस सन्दर्भ में प्रायः सभी रुढ़ि भेदों को कवि ने आधार बनाया है । विरह वर्णन के सन्दर्भ में प्रयुक्त काव्य रुढ़ियाँ अधिकांशतः उसकी ऊहात्मकता से ही सम्बन्धित हैं । उदाहरण के रूप में उसके कई दोहे इस सन्दर्भ में रखे जा सकते हैं :

झँझाई सीसी, सु लखि बिरह-बरनि बिललात ।

बिच ही सूखि गुलाबु गो, छोटो छुई न गात ॥

नाहि न ए पावक-प्रबल, लुवै चलै चहु पास ।

मानहु बिरह बसत कै ग्रीषम सेत-उसास ॥

विरह से संतप्त शरीर तक पहुँचने के पहले उष्मा से गुलाब के छोटों का सूख जाना, उसासों का लू के रूप में बहना आदि उक्तियाँ अतिरंजित कथन के अतिरिक्त और क्या हो सकती हैं । किन्तु इन्हीं उक्तियों को यदि विशिष्ट प्रसंगात्मकता दे दी जाय तो इनसे समस्त ऊहापोह की स्थिति समाज-सी दीख पड़ेगी । प्रथम प्रसंग मान-मोचन के सन्दर्भ में है । “बिरह बरनि बिललात” के माध्यम से दूतिका नायक को उसकी

प्रेयसी के कण्ठों की ओर संकेत करके उससे शीघ्रातिशीघ्र मिलने का आग्रह करती है। दूसरे दोहे में प्राकृतिक मानवीकरण के माध्यम से आत्मगत विरह की बात कही गई है। सखियाँ कहती हैं कि लू बसंत से विमुक्त ग्रीष्म की उल्लास हैं, जिसका ध्वन्यार्थ उनके विरह पर चरितार्थ होता है। बिहारी के अधिकांश ऊहात्मक कथनों में प्रसंग कल्पना कर लेने पर यहाँ उनकी ऊहात्मकता समाप्त हो जाती है। अग-प्रत्यंग वर्णन के सन्दर्भ के अधिकांश प्रौढ़िगत ऊहात्मक कथन प्रसंग कल्पना के बाद सामान्य कथन बन जाते हैं इसके लिए और भी उदाहरण देखे जा सकते हैं :

मानहु बिधि तन-अच्छछबि स्वच्छ राखिबै काज ।

दृग-पग-पोछन कौ करे भूषन पायदाज ॥

रहि न सकी सब जगत में सिसिर-सीत के त्रास ।

गरम भाजि गढ़वै भई तिय-कुच अचल मवास ॥

यदि दोनों कथनों में वस्तु को “अच्छ छबि” एवं “तिय कुच में स्थित गर्मी” मान लें तो ऊहात्मकता की गति समाप्त हो जाती है। स्वाभाविक रूप से व्यक्ति की दृष्टि सर्वप्रथम अलंकरण की चकाचौंध पर पड़ती है तथा द्वितीय सन्दर्भ में स्वाभाविक रूप से स्त्रियों के स्तनों के पास शिशिर में गर्मी भी रहती है। इन स्वाभाविक तथ्यों को प्रगट करने के लिए कवि उत्प्रेक्षा एवं अतिशयोक्ति की भी योजना करता है।

किन्तु कही-कही रूढ़ि पर आश्रित उसके ऊहापोह मूलक कथन आधारहीन से प्रतीत होते हैं। वस्तु के रूप में इनमें इतनी सामर्थ्य नहीं है कि तत्सम्बन्धी अप्रस्तुत योजना से अपना सामंजस्य बैठा सके, किन्तु ऐसे रूढ़ि-प्रयोगों की संख्या कम है।

चमत्कृति :

प्रौढ़ि-प्रयोग का सबसे महत्वपूर्ण पक्ष “अर्थ चमत्कार परम्परा से चला आ रहा है। बिहारी सतसई में प्रयुक्त चमत्कृति की प्रवृत्ति रूढ़ियों के सन्दर्भ में अनेक रूपों मिलती है। संक्षेप में उन पर विचार कर लेना अनपेक्षित नहीं होगा।

प्रचलित सामान्य रूढ़ियाँ :

प्रचलित रूढ़ि से वस्तु के रूप, गुण एवं स्वभाव की अधिकता दिखाकर कवि ने चमत्कार-वृत्ति के पोषण की ओर सचेष्टता दिखाई है। इस दृष्टि से राहु द्वारा चन्द्रमा का ग्रसा जाना, शशि-मुखी होना, दृग को अलि, खंजन, मीन, बताना आदि रूढ़ियों को वस्तु की तुलना में कवि किस प्रकार संकुचित कर देता है—यह दृष्टव्य है :

अरुनसरोरुह-कर-चरन, दृग-खंजन, मुख-चंद ।

समै आइ सुन्दरि सरद काहि न करति अनन्द ॥

सामान्य रूप से हाथ एवं पाँव को कमल दृग को खंजन एवं मुख को चन्द्र

बताना सामान्य काव्य-प्रौढ़ि कथन मात्र है, किन्तु शरद से सम्बन्धित कर देने से वस्तुवैशिष्ट्य में जो विस्तार होता है, वह यहाँ सुस्पष्ट है ।

सकै सताइ न तमु बिरहु निसि दिन सरस, स्नेह ।

रहै बहै लागी दृगनु दीपसिखा सी देह ॥

“दीप सिखा सी देह” एक सामान्य छुड़ि है, जिसके कथन में कोई वैचित्र्य नहीं है, तम-विरह से न सताया जाना एवं “नित्यप्रति सरस स्नेह” से पूर्ण रहना वस्तु के स्वभाव का सूचक है । इसी प्रकार अनेक सामान्य छुड़ियों को लेकर कवि ने सतसई में इस प्रकार की प्रवृत्ति का पोषण किया है । इस प्रयोग से सामान्य सी काव्य छुड़ियाँ वक्रार्थ सूचक बन जाती हैं ।

छुड़ि एवं शब्द-विरोध :

कवि ने वस्तु की संगति को ध्यान में रखकर छुड़ियों में शब्द-विरोध की प्रवृत्ति से चमत्कृति उत्पन्न करने का प्रयत्न किया है । इस स्थिति में विरोधाभास, कवि का मूल प्रतिपादन हो रहा है और इसके माध्यम से वह चमत्कार का ही अन्त तक पोषण करता है :

ज्यों-ज्यों बूड़े स्याम रंग त्यो-त्यो उज्जल होय ।

गिरि तैं ऊँचे रसिक-मन बूड़े जहाँ हजारा ॥

अन बूड़े बूड़े तिरे जे बूड़े सब अंग ।

बसत सु चित अंतक, तऊ प्रतिबिंबितु जग होइ ॥

कथनों को क्रमशः कृष्ण-भक्ति की पवित्रता, रसिकों के मन की विशालता, काव्य-मर्मज्ञता, ईश्वर की सर्वव्याप्ति के प्रसंगों को स्पष्ट कर देने पर विरोध के स्थान पर चमत्कृति ही परिलक्षित होती है ।

भावात्मक चमत्कृति :

काव्य-प्रौढ़ि के प्रयोग में भावात्मक चमत्कृति सम्भवतः इस कवि को सबसे अधिक प्रिय है । वह परम्परागत इसके विभिन्न भावों, आगिक चेषदाओं, नायक-नायिका के स्वभावों आदि को माध्यम बनाकर भाव-बोध को चमत्कृत करने का सर्वत्र प्रयास करता है । वह सूक्ष्म से सूक्ष्म भाव को काव्य-प्रौढ़ि का अंग बनाकर रखता है । भाव-बोध एवं चमत्कृति का ऐसा संयोग अन्यत्र दुर्लभ है :

कहिलहि कौनु सकै दुरी सौनजाइ मैं जाइ ।

तन को सहज सुवास बन देती जौ न बताइ ॥

कुंज-भवन तजि भवन कौं चलिदै नंदकिसोर ।

फुलसि कसी गुलाब की, चटकावट चहुँ ओर ॥

मिलि परछाहीं जोन्ह सौं रहे दुहुनु के गात ।

हरि राधा इक संग ही चले गली मंहि जात ॥

छिपैं छिपाकर छिति छुवैं तम ससिहरि न सभारि ।

हँसति हँसति चलि, मसिमुखी मुख, तैं आँचरु टारि ॥

प्रस्तुत प्रसंगों में क्रमशः पद्मिनि नायिका के शरीर से सोनजुही की गंध से पृथक पद्मिनी की गंध, गुलाब की चटकाहट से प्रातः का बोध, श्याम परिछाई, एवं ध्वेत-चन्द्र प्रकाश से कृष्ण तथा राधा का परस्पर छिप जाना, रात्रि में शशि मुखी का आँचल हटा कर हँसने का प्रकाश प्रौढ़ि कथन है । कवि इन्हें आधार बनाकर चमत्कृति उत्पन्न करने का उपक्रम करता है । सतसई में इस प्रकार की रूढ़ियाँ भरी पड़ी हैं । इन प्रयोगों से रस एवं भाव ध्वनि को अधिकाधिक पुष्टि मिली है ।

व्यंग्य और चमत्कृति :

परिहास एवं व्यंग्य के स्थलों पर कवि अधिकांशतः काव्य-रूढ़ियों का आश्रय ग्रहण करता है । परिहास एवं व्यंग्य न केवल शब्दशक्ति को ही व्यंजित करते हैं अपितु उनमें भाव-बोध को भी पुष्टि मिली है । सतसई में इस प्रकार की प्रौढ़ियाँ अधिक मात्रा में हैं । देवर की करतूतें, खरिडता-नायिका की उक्तियाँ, मानिनी के व्यंग्य बचन, पौराणिक एवं नपुंसक वैद्य जी के प्रसंग इसी प्रकार की रूढ़ियों से सम्बद्ध हैं । उदाहरणार्थ एक-दो दोहे देखे जा सकते हैं :

पलनु पीक, अंजनु अधर, धरे महावरु भाल ।

आजु मिले, सु मली करी, भले बने हौ लाल ॥

देवर-फूल-हने जु, सु सु उठे हरषि अंग फूलि ।

हँसी करति औषधि सखिनु देह-ददोरनु भूलि ॥

ये समस्त कथन निश्चित रूप से परिहास की कोटि में आते हैं । कवि सचेष्ट भाव से इनका माध्यम काव्य-रूढ़ि ही बनाता है ।

क्लिष्ट कल्पना :

बिहारी ने वस्तु के स्वभाव नियोजन तथा कल्पनागत क्लिष्ट भाव-बोध के संदर्भ में अनेक स्थलों पर रूढ़ियों का प्रयोग किया है । इस प्रकार की क्लिष्ट कल्पनाएँ प्रायः ऊहा की ही भाँति हैं । काव्य-रूढ़ियों की परम्परा में इस प्रकार के प्रयोगों की एक विशिष्ट पद्धति संस्कृत के ललित साहित्य में मिलती है । इस संदर्भ में कवि ने वस्तु के गुणों, स्वभावों, व्यवहारों, का बोध कराना चाहा है । कही-कही कूटों का भी प्रयोग उसने इसी क्लिष्ट कल्पना को ही पुष्ट करने के लिए किया है :

बुधि अनुमान, प्रमान श्रुति किये नीठि ठहराइ ।

सूक्ष्म कटि पर ब्रह्मा की अलख लखी नहिं जाइ ॥

बुवन्ति जौन्ह मैं मिलि गई, नैंक न होति लखाइ ।

सौधे कै डोरें लगी अली चली संग जाइ ॥

पत्रा ही तिथि पाइयै ना घर कै चहुँ पास ।

नितप्रति पून्योई रहै, अनन-ओप-उजास ॥

सूक्ष्म-कटि की परम-ब्रह्म की भाँति अपश्यता, शुक्लाभिसारिका का जौन्ह में मिल जाना, शरीर से निकलने वाली गंध से पहचाना जाना तथा नायिका के पास-पड़ोस में पत्रा से ही तिथि का ज्ञान, क्लिष्ट कल्पनाएँ या ऊहापोहमूलक कथन हैं । जो सामान्य रुढ़ियों—कटि की सूक्ष्मता, शुक्लवर्ण पद्मिनी नायिका के शरीर से गंध का निकलना एवं नायिका का शशि मुखी होना, सम्बन्धित हैं । किन्तु इन सामान्य रुढ़ियों में क्लिष्ट कल्पना के माध्यम से कवि ने जो अर्थ विस्तार दिया है वह अतिरंजना की सीमा तक पहुँच जाता है ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि बिहारी सतसई में प्रयुक्त काव्य-रुढ़ियाँ मुक्तक काव्य-परम्परा एवं काव्य शास्त्रीय मान्यताओं से पूर्ण रूपेण शासित हैं । कवि चमत्कारिक कला-कौशल के सामान्य परिवर्तन से उनमें विशिष्ट प्रकार का अर्थ-बोध उत्पन्न कर देता है । सतसई का यही अर्थ विधान काव्य-रुढ़ियों की परम्परा में जकड़े हुए अनेक रीतिकारों एवं कवियों की श्रेणी से उठाकर इन्हे किंचित् भिन्न रख देता है ।

बिहारी की बाग्विमूर्ति

● डा० राकेश गुप्त

बिहारी का प्रादुर्भाव हिन्दी साहित्य के उस 'अभिषिप्त' युग में हुआ, जिसके ऊपर इतिहास-लेखकों द्वारा अनेक लालछन लगाए गए हैं तथा जो इसी कारण साधारण पाठको द्वारा अत्यंत हेय दृष्टि से देखा जाता रहा है। अतएव बिहारी के काव्योपवन में प्रवेश करने से पहले यह आवश्यक प्रतीत होता है कि हम उन पर तथा उनके समयुगीन अन्य कवियों पर लगाए इन गंभीर आरोपों के तथ्यातथ्य पर विचार कर लें।

रीति काल पर सबसे बड़ा अभियोग यह है कि तत्कालीन राजनीतिक शांति के कारण तथा मुसलमान बादशाह और नवाबों की विलास-प्रियता के प्रभाव-स्वरूप उस युग के हिन्दू राजाओं के दरबार तथा समाज सभी विलासिता के रंग में रंग गए। दूसरा अभियोग उस काल के कवियों पर है, और वह यह है कि वे लोग दरबारी कवि थे, और इस नाते अपने आश्रयदाताओं की विलास-प्रियता को उत्तेजना देने के लिए उन्होंने अत्यन्त वासनापूर्ण शृंगार-रस की कविता की सृष्टि की।

प्रथम आरोप का आधार ढूँढने के लिए प्रवृत्त होने पर हमारे सामने इस आश्चर्यपूर्ण रहस्य का उद्घाटन होता है कि इस आरोप को लगाने वाले विद्वानों ने अपने कथन की पुष्टि के लिए किसी ऐसे ग्रंथ से प्रमाण देना आवश्यक नहीं समझा, जिसमें उस युग की राजनीतिक एवं सामाजिक स्थिति का वर्णन हो। उस युग की शृंगार-रस-प्रधान कविता को देख कर वे सहज ही इस निष्कर्ष पर पहुँच गए कि अवश्य ही उस युग का वातावरण विलासिता की दुर्गंध से परिपूर्ण रहा होगा। 'साहित्य' समाज का दर्पण है, इस भांति पूर्ण सिद्धांत पर विश्वास करने के कारण हमारे साहित्य के इतिहास लेखकों ने यह भूल केवल रीति-काल के संबंध में ही नहीं, साहित्य के अन्य सभी कालों के संबंध में भी की है। यहाँ पर इतना अवकाश नहीं है कि हम साहित्य और समाज के संबंध को पूर्णतया स्पष्ट कर सकें। संक्षेप में हम यही कह सकते हैं कि यद्यपि साहित्य का समाज पर और समाज का साहित्य पर कुछ न कुछ प्रभाव प्रायः पड़ता है, पर फिर भी न तो यही आवश्यक है कि समाज की प्रत्येक विचार-धारा का प्रतिबिंब हमें साहित्य में मिल ही जाय, और न यही अनिवार्य है कि साहित्य में जिन भावनाओं की अभिव्यक्ति की गई है, वे समाज में भी व्याप्त हों। रीति काल के संबंध में हमें कोई ऐसा प्रमाण उपलब्ध नहीं है,

जिसके आधार पर हम यह विश्वास कर सके कि उस युग के समाज में अथवा दरबारों में अन्य युगों की अपेक्षा विलासिता का अधिक प्राधान्य था ।

दूसरे आरोप में यह ध्वनि निकलती है कि शृंगार रस की कविता करना एक अत्यन्त वृणित कार्य और दरबारी कवि होना एक अक्षम्य अपराध है । पर ऐसा आक्षेप वे ही लोग कर सकते हैं, जो हमारी प्राचीन काव्य-परम्परा से परिचित नहीं हैं, या जो जानबूझ कर उम परिचय को भुलाना चाहते हैं जिन्होंने रघुवंश के उन्नीसवें सर्ग में राजा अग्निवर्ण के विलास का वर्णन पढ़ा है, जो कुमार-संभव के शिव-पार्वती-शृंगार वर्णन से अपरचित नहीं है तथा जिनके सामने श्रीमद् भागवत् एवं ब्रह्मवैवर्त पुराणों के कृष्ण-क्रीडा वर्णन हैं, वे रीतिकाल के शृंगार वर्णन को देख कर कभी भी नाक-भौ नहीं सिकोड़ सकते और संस्कृत के कवियों को जाने दीजिए, हिन्दी में ही विद्यापति एवं सूरदास ने जिस सीमा तक शृंगार का वर्णन किया है, रीतिकाल का कौन सा कवि उसके आगे बढ़ सका है । सच तो यह है कि हिन्दी के भक्त कवियों ने कृष्ण, राधा एवं गोपियों के शृंगार-वर्णन को लेकर जिस परम्परा का आरम्भ किया, वही साहित्य-शास्त्र के संयोग के साथ रीतिकाल में पल्लवित एवं पुष्पित हुई । इस संबंध में यह कल्पना करना नितांत भ्रामक है कि शृंगार-पूर्ण रचना का उद्देश्य आश्रयदाताओं की वासना को उत्तेजित करना था, क्योंकि शृंगार की भावना राजा से लेकर रंक तक सभी में समान रूप से व्याप्त है । यदि प्रमाण की आवश्यकता हो तो किसी भी देश अथवा किसी भी जाति के लोक-गीतों को उठाकर देख लीजिए । रीतिकाल के कवियों को उनके दरबारी होने के कारण हेय दृष्टि से देखने वाले कदाचित् इस बात को भूल जाते हैं कि कालीदास और वाण भी दरबारी कवि थे । वास्तव में उस युग की परिस्थिति के अनुसार, जब कि पुस्तकें मुद्रित नहीं होती थी, किसी भी कवि के लिए, यदि वह विरक्त अथवा स्वयं श्रीमान् नहीं होता था, तो यह स्वाभाविक ही नहीं बरन् अनिवार्य था कि वह किसी न किसी श्रीमान् को अपने आश्रयदाता के रूप में ग्रहण करे ।

बिहारी के काव्योद्धान में प्रवेश करते ही हमें मंगलाचरण के रूप में जिस प्रथम पुष्प के दर्शन होते हैं, उसमें भक्ति भावना की सुगंध, शृंगार भावना की कोमलता एवं सरसता तथा काव्य के कला-पक्ष की कारीगरी, ये तीनों गुण एक ही स्थान पर एकत्र मिलते हैं । इस रूप में यह दोहा सतसई की तीन प्रधान विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करता है । कवि ने लिखा है :

मेरी भव-बाधा हरी, राधा नागरि सोइ ।

जा तन की आई परै, स्मामु हरित-हुति होइ ॥

(हे चतुर राधा, मेरे जन्म-मरण-संबंधी अथवा सांसारिक दुखों को दूर करो । तुम्हारे शरीर की आभा के आगे कृष्ण का सौन्दर्य भी फीका पड़ जाता है, अथवा तुम्हारी छाया मात्र को देखने से श्रीकृष्ण जी आनंद-मग्न हो जाते हैं, अथवा तुम्हारे शरीर के पीत वर्ण की आभा पड़ने से नील वर्ण वाले श्रीकृष्ण हरित वर्ण के हो जाते हैं ।)

कवि की कला-प्रियता और भक्ति-भावना तो इस दोहे से प्रकट है ही, श्री कृष्ण और राधा के प्रेम-संबंध के उल्लेख से इसकी शृंगार-प्रियता भी स्पष्ट रूप से ध्वनित है । साहित्य-रसिकों द्वारा इसके अनगिनती अर्थ किए गए हैं, पर यह सोचना कठिन है कि उनमें से कितनों की कल्पना स्वयं बिहारी ने भी की थी । एक अर्थ के अनुसार तो यह दोहा मंगलाचरण न रह कर वैद्यक का एक नुस्खा बन जाता है ।

सतसई के शृंगार-रस-प्रधान होते हुए भी इसमें अनेक ऐसे दोहे बिखरे पड़े हैं, जिनमें उक्ति-वैचित्र्य, वाग्विदग्धता तथा अपने पापों के संबंध में स्वीकारोक्ति के सहारे अनन्य भक्ति संबंधी भावों की उत्कृष्ट व्यंजना की गई है । बिहारी के इस श्रेणी के दोहे श्रेष्ठ भक्त कवियों के समान रचनाओं से किसी भी प्रकार हीन नहीं हैं । निम्नांकित दोहे में कवि कृष्ण की आधुनिक दानियों से तुलना करता हुआ उन्हें कितना मधुर, पर तीक्ष्ण उपालंभ देता है ।

धोरे ही गुन रोभते, बिसरई वह बानि ।

तुमहूँ कान्ह, मनौ भए, आजकाल्ह के दानि ॥

और इस दोहे में श्रीकृष्ण की पापियों को तारने की शक्ति को चुनौती है, अथवा उसके प्रति कवि का अटल विश्वास :

मोहि तुम्हें बाढ़ी बहस, को जीतै, जदुराज ।

अपनै अपनै बिरद की, दुहूँ निवाहन लाज ॥

कवि का विश्वास भगवान् के प्रति सच्चे अनुराग में है, जप,माला और तिलक आदि बाहरी आडंबर में नहीं । उसने कहा है :

जपमाला छापैं, तिलक, सरे न एको कामु ।

मन-कंचि नाचै बृथा, साँचै राँचै रामु ॥

सतसई के शृंगार-वर्णन की ओर उन्मुख होने पर हमारा साक्षात् सबसे पहले उसके रूप-वर्णन से होता है । नेत्रों के सौन्दर्य की व्यंजना कवि उसके प्रभाव-वर्णन द्वारा रूपक एवं श्लेष अलंकारों की सहायता से अत्यंत चमत्कारपूर्ण शैली में करता है:

खेलन सिखए, अलि भलैं, चतुर अहेरी मार ।

कानन चारो नेन-मृग नागर नरनु सिखार

नेत्र रूपी मृगों को चतुर नगरिकों का शिकार करने वाला बना कर लेखक एक नए अद्भुत सौन्दर्य की सृष्टि की है, और काननचारी (अर्थात् कानो तक पहुँचने वाले दीर्घ नेत्र अथवा वन में विहार करने वाले मृग) को श्लेष के आधार पर नेत्र और मृग दोनों का समान रूप से विशेषण बना कर उसने एक अनूठे कौशल का परिचय दिया है। नेत्रों के इस वर्णन में चमत्कार प्रदर्शन के साथ यथार्थता का भी योग है। पर कवि की कल्पना कभी-कभी यथार्थता की भूमि पर अपने विहार के लिए समुचित स्थान न पाकर वहाँ से बहुत ऊपर भी उठ गई है। मुख के सौन्दर्य-वर्णन के संबंध में उसकी एक उक्ति देखिए :

पत्रा ही तिथि पाइयै, वा घर कै चहुँ पास ।

नितप्रति पून्यौई रहै आनन-ओप-उजास ॥

चंद्रमा तो मुख का चिर-परिचित उपमान रहा ही है, पर इसी आधार पर उस चंद्रवदनी नायिका के घर के चारों ओर और नित्य प्रति पूर्णिमा का रहना तथा प्रकृत चंद्रमा का मलिन हो कर अदृश्य हो जाना, जिससे तिथि केवल पत्रा को देख कर ही विदित हो सके, बिहारी ही की सूझ है और पाठक अथवा श्रोता के लिए इस अनूठी सूझ पर बाह-बाह न कर उठना अत्यंत कठिन है ।

हग उरभक्त, हटत कुटुम, जुरत चतुर-चित प्रेति ।

परति गाँठि दुरजन हियै, दई नई यह रीति ॥

इस दोहे में केवल असंगति का ही व्यवहार नहीं, वरन् प्रेम की विभिन्न अवस्थाओं का वर्णन भी सागर में सागर के समान है। प्रेम का आरंभ नेत्रों के मिलने से होता है। परिणामस्वरूप नायक और नायिका को अपने-अपने घर से संबंध विच्छेद करना पड़ता है। इससे उन दोनों का प्रेम-संबंध तो टूट ही जाता है, पर साथ ही दूसरों का सुख न देख सकने वाले दुष्ट लोग उनके प्रेम-संबंध को देख कर ईर्ष्या की अग्नि में जलने लगते हैं।

संयोग शृंगार के वर्णन में कवि ने उन सब परिस्थितियों का चित्रण किया है जिनका नायिका भेद में निर्देश रहता है। इनमें से कुछ वर्णन तो केवल परंपरा-पालन की दृष्टि से ही किए गए हैं, पर कुछ में स्वाभाविकता का सरल सौन्दर्य है। विशेष सफलता कवि को उन स्थलों पर मिली है, जहाँ उसने किसी चित्र को प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। उदाहरण के लिए श्री कृष्ण के साथ चिरकाल तक बातें करने का आनन्द प्राप्त करने की इच्छुक एक चतुर गोपी का चित्र देखिए :

बतरस-लालच लाल की मुरली धरी लुकाइ ।

सौह करै, भोहनु हँसै, दैन कहै, नटि जाइ ॥

अनुभावों की सहायता से किए गए इस प्रकार के सुन्दर चित्रण हमको

सतसई के अनेक दोहो में मिलते हैं। निम्नांकित पंक्ति के थोड़े से शब्दों में ही एक बड़े चित्र को अपनी पूर्णता में प्रकट करने की जो अद्भुत क्षमता है, वह बिहारी के अतिरिक्त और किसी कवि की रचना में सरलता से नहीं ढूँढी जा सकती :

करत कुलाहल किकनी, मौन गह्यो मंजोर ।

अर्थात् कमर की किकनी कोलाहल कर रही है और पैरो के तूपुर मौन धारण किए हुए है ।

बिहारी के विरह-वर्णन को देख कर हमें सचमुच बड़ी निराशा होती है। वास्तविकता से दूर, विरहावस्था की सहज कसूर भावनाओं की अभिव्यक्ति से विहीन यह वर्णन असम्भव कल्पनाओं एवं ऊहात्मक उक्तियों का एक बड़ा सा जाल है। बिहारी की नायिका की विरहाग्नि इतने जोरो से प्रज्वलित हो रही है कि उसकी सखियाँ, जिन्हें स्नेहवश उसके पास जाना ही है, जाड़े की रात में भी गीले वस्त्रों की ओट करके उसके पास जाने का साहस करती हैं :

आड़े दै आले बसन, जाड़े हूँ की राति ।

साहसु ककै सनेह बस, सखी सबै ढिग जाति ॥

और इतना ही नहीं, उसकी विरह-ज्वाला के कारण तो गाँव भर में माघ मास की रात्रि में भी लू चलती रहती है और पथिक से यही समाचार सुन कर नायक अपनी प्रेमिका के जीवित रहने के विषय में आश्वस्त हो जाता है '

सुनत पथिक-मुँह माह-निसि चलति लुवै उहि गाम ।

बिन झूझै, बिन ही कहे, जियति बिचारि वाम ॥

इसके साथ ही विरह जनित कृशता का वर्णन देखिए :

करी बिरह ऐसी, तऊ गैल न छाडतु नीचु ।

दीनै हूँ चसमा चखनु, चाहै लहै न मीचु ॥

यह नायिका मृत्यु से अपनी कृशता के कारण ही बची हुई है, क्योंकि आँखों पर चश्मा लगाकर भी वह इसे ढूँढ़ नहीं पाती ।

इस प्रकार के वर्णन से हमारा थोड़ा सा मनोरंजन भले ही हो जाय, पर ये पाठक तक अपनी वर्य भावना को पहुँचाने में सर्वथा अक्षम हैं ।

बिहारी सतसई में कुछ नीति-संबंधी दोहे भी उपलब्ध हैं। इनका आधार दृष्टांत अथवा अन्य कोई अलंकार है। इन दृष्टांतों से कवि के सूक्ष्म निरीक्षण का परिचय मिलता है। उनके कुछ दोहे आध्यात्मिक भावनाओं की भी अभिव्यक्ति करते हैं, पर काव्य की दृष्टि से उनका विशेष महत्व नहीं है। हाँ बिहारी की अन्योक्तियाँ अवश्य प्रभावपूर्ण एवं हृदयस्पर्शी हैं। उनमें से कुछ का तो राजनीतिक एवं ऐतिहासिक महत्व भी है। बिहारी की सबसे प्रसिद्ध अ-योक्ति यह है -

नहिं पराग नहिं मधुर मधु, नहिं विकास इहि काल ।

अली कली ही सौँ बैँथ्यौ, आगै कौन हवाल ॥

कहते हैं कि इसी दोहे को देख कर बिहारी के आश्रयदाता मिर्जा राजा जयशाह अपनी नव-यौवना रानी के मोह को छोड़ कर राजकाज देखने लगे थे ।

बिहारी अपने समय के प्रवाह के कारण प्रधानतया शृंगार रस के कवि होते हुए भी व्यावहारिक जीवन में संतोष सदाचरण एवं एक पत्नीव्रत के पक्षपाती थे । उनके मत का स्पष्ट निर्देश उनकी निम्नांकित अन्योक्ति में मिलता है :

पटु पाँखै, भखु काँकरै, सपर परेई सग ।

सुखी, परेवा, पुहुमि मैं, एकै तूँही बिहंग ॥

बिहारी की रचनाओं का पूर्ण दिग्दर्शन इस छोटे निबन्ध में संभव नहीं है । फिर भी जो कुछ कहा गया, उससे बिहारी की मूल प्रवृत्तियों को समझने में अवश्य कुछ न कुछ सहायता मिलेगी, ऐसा मेरा विश्वास है । बिहारी की रचना में वास्तव में कलापक्ष की प्रधानता है । उक्ति-वैचित्र्य और चमत्कार उसके प्राण हैं । इस प्रकार की रचना को पढ़ अथवा सुन कर कोई भी व्यक्ति वाह-वाह तो अवश्य करेगा, पर उसके हृदय में रस का उद्रेक होना अत्यन्त कठिन है । वास्तव में रस की, यास्मीय उपकरणों के संयोजन मात्र से कोई भी कविता उस समय तक रसपूर्ण नहीं कही जा सकती, जब तक उसमें पाठक को दायर्य भावना से प्रभावित करके उसमें निमग्न कर देने की भी शक्ति न हो और मुक्तक रचनाओं में परिस्थितियों के पूर्ण एवं स्वाभाविक विकास का अभाव रहने के कारण ऐसा होना अत्यन्त कठिन है । फिर भी इस प्रकार की रचनाओं में जिनकी सृष्टि करने में कुछ प्रतिभावान कवि ही समर्थ हो सकते हैं, एक अपना सौन्दर्य है, एक अपना रस है, एक अपना आनन्द है । इस श्रेणी की रचना का काव्य, के क्षेत्र से बहिष्कृत करने का प्रयत्न उतना ही गलत है, जितना केवल इसी प्रकार की रचना को काव्य समझना ।

बिहारी की वाग्विभूति और बहुजता

● प्रो० अम्बा प्रसाद 'सुमन'

कविता कवि के हृदय का मंजुल मुकुर है। कवि का हृदय एक अनुपम भावना जगत् है जिसमें परमात्मा-प्रकृति तथा मानवों की लीलाएँ होती रहती हैं। यद्यपि कवि अपने अन्तर्जगत का सृष्टा है तथापि उसके अन्तर्जगत् की सर्जना उसकी इच्छा-नुसार ही होती है और वह इच्छा उसकी वंश-परम्परा एवं वातावरण से पूर्णतः अभिभूत होती है। ऐसा हो नहीं सकता कि कवि के भावुक हृदय पर तत्कालीन सांस्कृतिक, राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों का प्रभाव न पड़े। कवि बाह्य जगत् में जो कुछ देखता है और जो कुछ पढ़ता है, वह सब उसके हृदय रूपी कैमरे में 'फोकस' के प्रतिबिम्ब रूप आता रहता है और फिर उसकी सहायता से वह अनेक पूर्ण एवं परिष्कृत चित्र (से तात्पर्य यह है कि कवि संसार के चित्रों तथा दृश्यों को अपनी कविता द्वारा ज्यों का त्यों ही चित्रित नहीं करता बल्कि अपनी प्रतिभा के बल से उन चित्रों में निखार भी ले आता है जिससे उसकी कृति प्रेय और श्रेय दोनों बन जाती है। उसमें यथार्थ के साथ-साथ आदर्श भी रहता है) चित्रित करता है। यही कारण है कि पृथ्वीराज के शासन-काल ने 'चन्दबरदाई' और शाहजहाँ के समय ने रसिकेन्द्र 'बिहारी' को जन्म दिया। देश की तत्कालीन सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों ने ही चन्दबरदाई को 'वीरगाथा' और बिहारी को 'शृंगार-काव्य' लिखने के लिए उत्तेजित किया। रीतिकाल में जिस मांसल भंकार का रूप हमें दृष्टिगत होता है उसका बीज तो विद्यापति और सूरदास भक्ति के क्षेत्र में बो चुके थे। उसी बीज का अंकुर मुगलों की विलासिता का जल पाकर दौवन की रंगीनी के साथ पल्लवित और पुष्पित हुआ। सूरसागर के दशम स्कन्ध में ऐसे अनेक पद हैं जिनमें गोपिकाओं की जवानी और जोवन का शृंगार पूरे उभार के साथ चित्रित हुआ है।

महाकवि बिहारीलाल जी की जन्मभूमि ग्वालियर थी। पिता जी के स्वर्ग-रोहण के उपरान्त बिहारी ग्वालियर छोड़कर ओरछा चले गए थे। वहीं उन्होंने केशवदास जी के काव्य-ग्रन्थों का अध्ययन किया था। युवावस्था में विवाह हो जाने पर वे अपनी ससुराल मथुरा में ही रहने लगे थे। अतः विचार किया जा सकता है कि केशवदास जी के शृंगार रस-पूर्ण काव्य-ग्रंथों को पढ़ने वाले और साली, मलहजों से रंग-रेलियों-भरा जीवन बिताने वाले बिहारी किस प्रकार के कवि बन सकते थे? वातावरण एवं परिस्थितियों के प्रभाव से उन्हें जैसा बनना चाहिए था वे ठीक वैसे

ही बने । समुद्राल में निरन्तर पाँच-छः वर्ष रहने वाले जमाई का सम्मान, प्रतिष्ठा, तथा सत्कार बहुत कम हो जाता है, इसे कवि ने स्वयं अनुभव किया था । तभी तो शिशिर-काल के दिनमान को उन्होंने इन शब्दों में व्यक्त किया है।

“आवत जात न जानियतु, तेजहि तजि सियरानु ।

घरहैं जँवाई लौं घट्यौ, खरौ पूस-दिन-मानु ॥”

—बि० र० १७१

महाकवि बिहारीलाल ने अपनी आँखों से शाहजहाँ का विलासी जीवन देखा था । मुगलवंश के इस बादशाह के शासन-काल तक भारत में हिन्दू और मुसलमान सामाजिक क्षेत्र में बहुत कुछ मिल चुके थे । शाहजहाँ का दरबार और दरबारियों की महफिले वासनात्मक शृंगार का केन्द्र बन गई थी । मुगलों के विलासी जीवन की विलासिता हिन्दुओं के घरों में घुस गई थी और उनके दिलों में रंगीनी पैदा कर रही थी । ‘यथा राजा तथा प्रजा’ वाली कहावत लगभग सारे उत्तरी भारत में चरितार्थ हो रही थी । तत्कालीन कवि भी राधा और कृष्ण के नामों की आड में कामातुरा नायिका और कामी नायक के क्रिया-कलापों का चित्रण करते हुए घोर अश्लील शृंगार, साहित्य में भरने लगे थे । फिर बेचारे बिहारी ही इससे कैसे बच रह सकते थे !

केशवदास आदि रीतिकालीन कवि, कविता में ‘स्वान्तः सुखाय’ हृदयोद्गार प्रकट न करके, ‘स्वामिनः सुखाय’ पद्य-रचना कर रहे थे । धन प्राप्ति एवं दान के लोभ में साधारण पुरुषों की प्रशंसा के पुल बांध दिए जाते थे । कविता का सरस्वती स्वरूप बनिता में परिवर्तित हो गया था और अब वह शाही-दरबारों और महलों की वारविलासिनी बन गई थी ।

अपने अतीत गौरव एवं स्वातंत्र्य के पुजारी कुछ हिन्दू राजाओं ने हृदय से मुगल बादशाहों की अधीनता स्वीकार नहीं की थी । प्रजा की परिस्थिति संकटापन्न थी । उसमें आरण्य ताण्डव का भोषण बवण्डर उठ रहा था । हिन्दू अपने ही भाइयों के साथ बैमनस्य पूर्ण कपटाचरण कर रहे थे । देश के बहुत से भागों में दुहरा शासन प्रबन्ध था । देशी राजाओं और मुसलमान सूबेदारों की दो विशाल पाटों वाली चक्की में जनता पीसी जा रही थी । इस ‘दुराज’ का दुस्सह दुःख किसी से भी नहीं सहा जाता था । प्रजा की यह दुःख भरी पुकार बिहारी की लेखनी द्वारा इन शब्दों में व्यक्त की गई थी :

“दुसह दुराज प्रजानु कौ, क्यों न बढ़ै दुख-दुन्दु ।

अधिक अँधेरी जग करत, मिलि भावस रविचन्दु ॥”

—बि० र० ३५७

इस सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों के अतिरिक्त हमारे रीतिकालीन कवियों पर तत्कालीन संस्कृति-साहित्य का भी प्रभाव पड़ा था। विक्रम की चौदहवीं शताब्दि के आस-पास संस्कृत के कवियों को आचार्य बनने की धुन मवार थी। वे प्रायः लक्षण-ग्रन्थों का ही प्रणयन करते थे। प्रबन्ध काव्य के स्थान पर 'मुक्तक काव्य' ही लिखे जाते थे। देश के क्षुब्ध एवं अशांत वातावरण में महाकाव्यों का लिखा जाना असम्भव-सा भी थी। इन्हीं कारणों के फलस्वरूप हिन्दी साहित्य के रीतिकालीन कवियों ने भी मुक्तक-काव्यों की रचना थी। मुक्तकों की सफलता मानवजीवन के सरस, मृदुल, मधुर एवं आकर्षक अनुवृत्तों के वर्णन पर ही आश्रित है।

इसीलिए हिन्दी के रीतिकालीन कवियों ने सामाजिक और दरबारी जीवन में से सरस अनुवृत्तों को ही अपनी कविताओं के लिए चुना है। राजा जयसिंह को चैतावनी देने वाला निम्नांकित दोहा उक्त कथन की पुष्टि में प्रस्तुत किया जा सकता है :

“नहिं परागु नहिं मधुर मधु, नहिं बिकासु इहिं काल।
अली कली ही सौ बँध्यो, आगँ कौन हवाल ॥”

—बि० २० ३८

कवि की प्रतिभा एवं कवित्व शक्ति की सच्ची कसौटी तो वास्तव में मुक्तक काव्य ही है। मुक्तक रचना का अकेला छन्द ही अपने में पूर्ण, सरस, चमत्कार पूर्ण तथा स्थिर होता है। परन्तु प्रबन्ध काव्य के छन्द एक धारा के समान गतिमान होते हैं। उसके प्रवाह में नीरस छन्द भी सरस प्रतीत होने लगते हैं। नालो का गन्दा और खारा पानी भी गंगा की धारा में मिल कर मिठास प्राप्त कर लेता है। हमारे रसिकवर बिहारीलाल जी ने भी मुक्तक रचना ही की है। उनकी 'सतसई' एक मुक्तक काव्य है जिसका प्रत्येक दोहा अमूल्य रत्न है। 'सतसई' के प्रत्येक दोहे में काव्य-कला-मर्मज्ञ महाकवि बिहारी की कला को देख कर कहना पड़ता है कि कवि ने कमाल कर दिया है। 'सतसई' का एक-एक दोहा सजा हुआ गुलदस्ता है। आचार्य शुक्ल ने कहा भी है कि “यदि प्रबन्ध काव्य एक विस्तृत वनस्थली है, तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है।”

अब हम भाषा, भाव, रस और असंकार की दृष्टि से कवि की कला को परखने का प्रयत्न करेंगे।

महाकवि बिहारीलाल की भाषा के विषय में आचार्य पंडित रामचन्द्र शुक्ल का मत उद्धृत करना पाठकों के लिए अनुपादेय न होगा। शुक्ल जी का कथन महाकवि बिहारी के विषय में इस प्रकार है “बिहारी की भाषा चलती होने पर भी साहित्यिक है। वाक्य रचना व्यवस्थित है। शब्दों के रूपों का व्यवहार एक निश्चित प्रणाली पर है। यह बात

बहुत कम कवियों में पाई जाती है। ब्रज-भाषा के कवियों में शब्दों को तोड़-मरोड़ कर विकृत करने की आदत बहुतों में पाई जाती है। भूषण और देव ने शब्दों का भंग-भंग किया है। बिहारी की भाषा इस दोष से बहुत कुछ मुक्त है। कुछ स्थल ही ऐसे हैं जहाँ 'स्मर' के लिए 'समर' और 'ककै' ऐसे कुछ विकृत रूप मिलेंगे। जो यह भी नहीं जानते कि 'संक्रान्ति' को 'संक्रमण' (अपभ्रंश संक्रान्ति) भी कहते हैं। 'अच्छ' साफ के अर्थ में संस्कृत शब्द है। 'रोज' ख़्वाई के अर्थ में आगरे के आस-पास बोला जाता है। कबीर-जायसी द्वारा व्यवहृत हुआ है। 'सोनजाई' शब्द 'स्वर्ण' जाती से निकाला है।—जुही से कोई मतलब नहीं। संस्कृत में 'वारि' और 'वार' दोनों शब्द हैं। 'वार्द' का अर्थ भी बादल है। 'मिलान' पड़ाव या मुकाम के अर्थ में पुरानी कविता में भरा पड़ा है। चलती ब्रजभाषा में 'पिछानना' रूप ही आता है। 'खट-कति' का रूप बहुवचन में भी यही रहेगा। यदि ऐसे पचासो शब्द उगकी समझ में न आवें तो इसमें बेचारे बिहारी का क्या दोष ?”

बिहारीलाल जी की भाषा बुन्देलखण्ड की मिश्रित ब्रजभाषा है जो कि सरस, चलती तथा साहित्यिक है और जिसमें यत्र-तत्र इजाफा, पायंदाज आदि फारसी शब्दों का पुट भी है। मुगल शासकों के लोगों के सम्पर्क में आने से ही बिहारी के काव्य की भाषा ऐसी बनी। अमीर खुसरो, कबीर, सूर और तुलसी में भी यत्र-तत्र ऐसे शब्दों का प्रयोग मिलता है। खुसरो ने तो विशेष रूप से फारसी-हिन्दी के रूप को मिला कर लिखा है—“जे’ हाल मिसकी मकुन तगाकुल दुराये नैना बताये बत्तियाँ।” कवि का शैशव बुन्देलखण्ड में व्यतीत हुआ था। इसलिए उनकी कविता में बुन्देल-खण्ड के शब्दों का आ जाना स्वाभाविक है। बिहारी अलंकृत भाषा लिखने में विश्वास रखते थे। यद्यपि उनके काव्य में भाव-पक्ष और कला-पक्ष का समन्वय है परन्तु तब भी उनका झुकाव कला-पक्ष की ओर ही अधिक प्रतीत होता है।

काव्य में कला-पक्ष का अधिकांश ही कवि-भाषा को साहित्यिक बनाने में सहायक सिद्ध हुआ है। विशेषता यह है कि भाषा अलंकृत होने पर भी बनावटी तथा नीरस कहीं नहीं हुई। पं० पद्मसिंह शर्मा के कथनानुसार कवि की सहृदयता एवं सरसता ने भाषा को भी एक खाँड की रोटी-सा बना दिया है। जिसको जिधर से काटा जाय उधर ही मीठी मालूम पड़ती है।

काव्य की भाषा आकर्षक और सरस तभी बनती है जब कि वह पात्र के अनुसार ही प्रयुक्त होती है। कविवर रसिकेन्द्र बिहारी ने नायक-नायिकाओं की योग्यता के अनुसार ही भाषा का प्रयोग किया है। ‘सतमई’ की ग्रामीण नायिकाएँ सीधी-सादी वाक्यावली में कवि के द्वारा वर्णित की गई हैं; परन्तु नागरी नायिकाओं का अंग-वर्णन शब्दों में नहीं किया गया। उनके वर्णन में कवि ने अलंकार-

रिक्त चमत्कार दिखाया है। एक स्थल पर कवि ने ग्रामीण नायिका के रूप और कार्य को इन शब्दों में व्यक्त किया है :

“पहुला हाव हियँ ससै, सन की बेंदी भाल ।

राखति खेत खरे खरे, खरे-उरोजनु वाल ॥”

— बि० २० २४८

परन्तु नागरि नायिका के नयनों का वर्णन कवि ने श्लेष और विरोधाभास के साथ चमत्कारपूर्ण ढङ्ग में किया है :

“खेलन सिखए अलि भलें, चतुर अहेरी मार ।

कालन-चारी नैन-मृग, नागर नरनु सिकार ॥”

— बि० २० ४५

कुछ नीति एवं कुछ भक्ति के दोहों के अनिर्दिष्ट ‘सतसई’ के शेष सभी दोहों शृंगार रस में ढूँढ़े हुए हैं। कवि ने आलम्बन, विभाव में नायक-नायिकाओं को रख कर उद्दीपन में नख-शिख, जमन्त, पावम और चन्द्रिका को अपनाया है। भावों के व्यक्तीकरण के लिए अनुभव, चेष्टाओं एवं मुद्राओं का वर्णन बिहारी ने बड़े सुन्दर ढंग से किया है। वस्तुतः कवि की भाव व्यञ्जना उनके हाव और अनुभाव में ही सफल रूप से अभिव्यंजित हुई है। नायिका, नायक से वार्तालाप करने का साधन ढूँढ़ती है। विचार करने पर नायक की मुरली छिपा देती है। नायक के पूछने पर कहती है कि “मैंने नहीं छिपाई।” परन्तु उसकी हँसी से प्रकट होता है कि मुरली उसके पास है। दो प्रेमी एवं विनोदशील सरस हृदयों का पारस्परिक वार्तालाप कवि ने बड़े सुन्दर शब्दों में व्यक्त किया है। निम्न पंक्तियों में रसिकेन्द्र बिहारी ने हाव-भाव पूर्ण चित्र खींच दिया है :

“बतरस-सालच लाल की, मुरली धरी लुकाइ ।

सौह करे भीहनि हँसैं, देन कहैं नटि जाइ ॥” बि० २० ४७२

दो प्रेमी हृदयों को एक दूसरे से बाँधने के लिए दृष्टि की डोरी किस तरह फेंकी जाती हैं, इसे बिहारी अच्छी तरह जानते हैं। मुद्रा तथा अनुभावों के निरूपण में कविवर सूक्ष्मातिसूक्ष्म व्यापार को स्पष्टरूपेण सामने रख देते हैं। नाज भरी निगाहों से नायक के जिगर में जख्म और दिल में दर्द पैदा करने वाली नायिका अपना अंचल उलटती हुई, और तिरछी नजरों के साथ गर्दन मोड़ती हुई अन्दर चली गई और नायक देखता ही रह गया। निम्नांकित पंक्तियों में नायिका किस प्रकार अपने नेत्रों को प्रिय के नेत्रों से मिलाती हुई चली जा रही है, यह देखने योग्य है

“भौह उँचै आँचर उलटि, मोरि मोरि मुँहु मोरि ।

नीठि नीठि भीतर गई, दीठि-दीठि सौ जोरि ॥”

— बि० २० २४२

नायिका ठिठक-ठिठक कर जबरदस्ती अन्दर जा रही है। ठिठकते हुए अन्दर जाने की अदा का नक्शा खींचने के लिए ही दोहे के तीसरे चरण में 'नीठि-नीठि का द्विरुक्ति पूर्ण प्रयोग कवि ने बड़े मार्क के साथ किया है। इस 'नीठि' की द्विरुक्ति ठिठकने का चित्र उपस्थित कर रही है।

'बिहारी सतसई' का प्रधान रस शृंगार है। सयोग और वियोग दोनों का वर्णन बिहारी ने किया है। वियोग शृंगार के मुख्य भेद चार हैं—(१) पूर्वानुराग, (२) मान, (३) प्रवास, (४) करुण।

इन चारों में प्रवास ही प्रधान है। इसमें वियोग शृंगार की सारी सामग्री का समावेश हो सकता है। वेदना की तीव्रता भी इसमें पूर्णतया प्रदर्शित की जा सकती है। बिहारी ने 'सतसई' में पूर्वानुराग और मान में मान का और पूर्वानुराग का वर्णन अधिक किया है। परन्तु प्रवास-वर्णन में तो कवि ने सीमा का अतिक्रमण सा कर दिया है।

कवि का विरह-वर्णन दस-पन्द्रह स्थलों पर ही स्वाभाविक और संगत बन पड़ा है। अधिकांश में तो वह अतिशयोक्ति की चरम सीमा ही पार कर गया है। विरह में नायिका इतनी दुर्बल और क्षीणकाय हो गई है कि साँसों की वायु से ही झूझ-उझड़ रही है। इसमें नायिका घड़ी का पैडुलम तो बन गई है, परन्तु कवि के ऊहात्मक चमत्कार के आगे उर्दू शायरों ने मस्तक टेक दिया है। बिहारी की नायिका साँसों के झूले पर झूलती हुई दिखाई तो पड़ती है। परन्तु 'नासिख' के 'आशिक' तो क्षीणता की सीमा को पार कर गए हैं और माशूक की याद में इतिहासे लागरी से बिस्तर पर जूँ या खटमल ही बन गए हैं। बिहारी और नासिख के शब्दों में।

“इत आवति चलि जाति उत चली, छसातक हाथ।

चढ़ी हिंडोरै सैं रहै, लगी उसासनु साथ ॥”

(बिहारी)—बि० २० ३१७

“इतिहाये लागरी से जब नजर आया न मैं।

हँस के वे कहने लगे बिस्तर को भाड़ा चाहिए ॥”

—नासिख

अन्य भी कई दोहों से बिहारीलाल जी ने नाजुक ख्यानी और ऊहात्मक मत्कारों में उर्दू शायरों को मात दी है।

नीचे उर्दू के एक शायर की दो पंक्तियाँ देखिए। माशूक की जुदाई से पैदा ई नातुबानी ने ही आशिक को मौत से बचा दिया। वर्ना मौत उन्हें जरूर तलाश र लेती और वे इस दुनियाँ से कूच कर जाते।

“नातुवानी ने बचाई जान मेरी हिच में ।

कोने-कोने ढूँढती फिरती कजा थी, मैं न था ॥”

कला की ताशबाजी में शायर के इस नहले पर हमारे कवि ने दहला मार कर अपनी जीत रखी है । बिहारी के ऊहात्मक चमत्कार में कुछ सत्यता अवश्य है, परन्तु शायर की नाजुक खयाली सफेद झूठ तथा सारहीन गप्प बन गई है । बिहारी की क्षीणकाय नायिका से शायर साहब के आशिक की तुलना कीजिए । कवि की नायिका का शरीर इस प्रकार का हो गया है :

“करी विरह ऐसी, तऊ गेल न छाडधु नीचु ।

दीनेँ हूँ चसमा चखनु चाहै लहै न मीचु ॥”

कल्पना की उड़ान तो दोनों ने ही लम्बी भरी है, परन्तु अन्तर इतना है कि बिहारी की नायिका विरह से इतनी क्षीण तथा सूक्ष्म बन गई है कि मृत्यु चश्मा लगा कर भी उसे नहीं देख सकती, परन्तु उसके शरीर का अस्तित्व है अवश्य । इसके विपरीत शायर साहब के आशिक का तो वजूद ही नहीं । वे ‘नासिख’ का समर्थन कर रहे हैं । क्या मजाक हो रहा है ? जब आशिक वहाँ थे ही नहीं तो कजा (मौत) उन्हें क्या खाक तलाश कर रही थी ? पाठक गए आशिक की हालत देखकर उसके साथ समवेदना प्रकट नहीं करते और न उनका साधारणीकरण होता है । वे उल्टे उक्तियों की करामात में फँस जाते हैं और शायर का मजाक उड़ाने लगते हैं । उर्दू शायरों की नाजुक खयाली और तखम्युल पखाजी में हमारे कवि ने सदा ही बाजी मारी है ।

अलंकारों की दृष्टि से ‘बिहारी सतसई’ के दोहों को देखें तो कोई दोहा ऐसा नहीं जो किसी शब्दालंकार या अर्थालंकार से चमत्कृत न हो । बहुत से दोहे तो दो-दो, तीन-तीन अलंकारों से सुसज्जित हैं । निम्नांकित दोहे में यमकालंकार का चमत्कार देखिए :

“कनक कनक तैं सौगुनो, मादकता अघिकाइ ।

उहिं खाए बौराइ , इहिं पाएँ ही बौराइ ॥”

—बि० र० १६२

यमक, श्लेष, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षाओं की भरमार तो बिहारी ने की ही है । अतिशयोक्ति में भी कमाल ही किया है, परन्तु ध्वनिमूलक अलंकार का चमत्कार तो दो-चार स्थलों पर अपना स्वरूप खड़ा कर देता है । उनकी शब्द-योजना भी मार्क की हुई है । निम्नांकित दोहो में ध्वनिमूलक अलंकार देखिए :

“रनित भृङ्ग-घण्टावली, भरित दान मधु-नीर ।

मन्द मन्द आवतु चलयौ, कुंजर कुंज-समीर ॥”

—बि० र० ३८५

“ज्यौं-ज्यौ आवति निकट निसि, त्यों-त्यों खरी उताल ।
भूमकि भूमकि टहलै करै, लगी रहचटै बाल ॥”

—बि० र० ५४३

“तो लगु या मन-सदन मै हरि आवैं किहि बाट ।
विकट जटे जौ लगु निपट खुटै न कपट-कपाट ॥”

—बि० र० ३६१

प्रथम दोहे के शब्दों में भौरों की गुञ्जार और हाथी के घंटों की ध्वनि साफ सुनाई पड़ रही है । दूसरे दोहे में बाला के आभूषणों की भ्रमभ्रमाहट निहित है । तीसरे दोहे में तो ‘ट’ अक्षर की अनेक बार आवृत्ति (वृत्त्यानुप्रास), किवाड़ों के खुलने और मिड़ने की ध्वनि को पूर्णतया प्रकट कर रही है ।

बिहारी ने प्रकृति-वर्णन उद्घोषन रूप में ही अधिक किया है, आलम्बन रूप में तो बहुत कम । मानव-मानवी शरीर के सौन्दर्योपामक^१ इस कवि ने मानव-मन, प्रकृति और मानव-शरीर को ही सरस शब्दों में शोभनीय बनाया है । रंगों की विचित्र एवं सुभग संयोजना करने में बिहारी कुशल कलाकार है :

“अधर धरत हरि कै परत, ओठ-डीठि-पट-जोति ।

हरित बाँस की बाँसुरी, इन्द्रधनुष-रंग होति ॥”

—बि० र० ४२०

—(लाल, सफेद, पीले और हरे रंगों की संयोजना)

“तजि तीरथ, हरि-राधिका-तन-दुति करि अनुरागु ।

जिहि-ब्रज केलि निकुञ्ज-मग-पग-पग होतु प्रयागु ॥”

—बि० र० २०१

—(श्वेत, श्याम और रक्त की संयोजना)

“सोहत ओढ़ पीतु पटु स्याम, सलौनै गात ।

मनौ नीलमनि-सैल पर, आतपु पर्यौ प्रभात ॥

—बि० र० ६८६

—(नीले और पीले रंग का संयोग)

‘सतसई’ के मगलाचरण वाले दोहे में कवि ने नीले और पीले रंगों के संयोग से हरे रंग का निर्माण किया है :

“भेरी भव-बाधा हरी, राधा नागरि सोइ ।

जा तन की भाँई धरै, स्यामु हरित-दुति होई ॥”

—बि० र० १

यदि हम ‘सतसई’ को गम्भीर दृष्टि से देखे तो कहना पड़ेगा ‘आर्या सप्तशती’ और ‘सायना-सप्तशती’ के शब्दों का अनुवाद करने में भी कवि ने काम कर दिया

है। प्रायः यह देखा जाता है कि एक बोतल का इत्र जब दूसरी में उड़ेगा जाता है तो उसकी गन्ध थोड़ी बहुत उड़ जाती है। परन्तु न मालूम कुशल कलाकार महाकवि बिहारीलाल ने शृंगार के इत्र को किस कौशल से अपनी बोतल में उड़ेला है कि गन्ध उड़ने के बजाय दूनी बढ़ गई है।

“जावण कोस विकासं परवइ ई सीस मानई कलिआ।

मअरन्द-पाण-लोहिल्ल भमर तावच्चिअ मलेसि ॥”

(गाथा सप्तशती)

“नहि परागु, नहि मधुर मधु, नहि विकासु इहि काल।

अली, कली ही सौ बैध्यौ, आगै कौन हवाल ॥”

(बिहारी सतसई) बि० २० ३८

कवि के दोहे में ‘आगे कौन हवाल’ में जो ध्वनि है उसके कारण अनुवाद भूल की अपेक्षा सरम और सुन्दर हो गया है।

“वाचया किं भष्यता, कियन्मात्रं वा लिख्यते लेखे।

तव विरहे यद् दुःखं, तस्य त्वमेव गृहीतार्थः ॥”

(आर्या सप्तशती)

“कागद पै लिखत न बनत, कहत सँदेस लजात।

कहिहै सबु तेरौ हियौ मेरे हिय की बात ॥”

(बि० स०) बि० २० ६०

“तस्य त्वमेव गृहीतार्थः” की अपेक्षा “कहि है सबु तेरी हियौ मेरे हिय की बात” में सरसता, माधुर्य तथा संकोच मिश्रित प्रणय-निवेदन की कसक अधिक मिलती है। ‘आर्या सप्तशती’ के रचायता से बढ़ कर बिहारी ने काव्य-कला की कलाबाजी में बाजी मार ली है। कवित्व के क्षेत्र में दोहा श्लोक से आगे निकल गया है।

अब हम महाकवि बिहारी की बहुज्ञता पर भी विचार करे तो पता लगता है कि कवि का सांसारिक ज्ञान बहुत विस्तृत है। उसे मानव-समाज के सज्जन से सज्जन और दुर्जन से दुर्जन की पहिचान है। जहाँ वह सच्चे प्रेमी के हृदय की दशा व्यक्त करता है वहाँ लम्पट और काश्या नायक का मनोविज्ञान भी समझता है। मनोविज्ञान के आधार पर कौन सी बात कब कहनी चाहिए, इसे बिहारी खूब जानते थे। इशारेबाजी और चालबाजी भी कोई सीखे तो इस कवि से। जैसे :

लरिका लैबे कै मिमनु लंगरु मो ढिग आइ।

गयौ अचानक आँगुरी, छाती छैलु छुवाइ ॥”

बि० २० ३८६

वासना और रूप के लोभी लम्पट और चंद नायक किन-किन बहानों से

नायिकाओं के उरोजों का स्पर्श किया करते हैं, उन सब की जानकारी बिहारी क थी । विपरीति रति की बातें भी लम्पटों की घोर कामवासना की परिचायिका हैं । नायिकाओं की प्रचण्ड कामवासना का परिचय भी कवि ने अपनी कविता द्वारा कराया है ।

“बिहँसि बुलाइ, बिलोकि उत्त, प्रौढ तिया रस धूमि ।
पुलकि पसोजति, पूत कौ पिय-चूम्यो मुँहु चूमि ॥”

—बि० र० ६१७

बिहारीलाल जी ने बाजीगरों, नटों और दानियों (नट के ढोलियों) का वर्णन भी अप्रस्तुत रूप से अपने दोहों में किया है ।

“थोरै ही गुन रीझते, विसराई वह बानि ।

तुमहूँ कान्ह मनौ भए, आजकाल्ह के दानि ॥”

—बि० र० ६८

सतसई के कुछ दोहों में सहेट आदि के सिलसिले से खेत की फसलों का विवरण भी मिलता है । अत्तार लोग अर्क किस तरह खींचते हैं, इसे भी बिहारी जानते थे । नटसाल का वर्णन भी कई दोहों में मिलता है । इस प्रकार की बातें कवि की रचना में गौण रूप से मिलती हैं । इन बातों का साधारण ज्ञान कवि को अवश्य था । हम यह नहीं कह सकते कि वे इनमें पारंगत थे ।

बिहारी में जहाँ अनेक प्रकार का ज्ञान है वहाँ बात को सूत्र रूप में कहने की चमत्कारमयी वाक्पटुता भी है । उनके दोहों में भरी हुई व्याख्या यह सिद्ध करती है कि कविवर बिहारी ने सागर में सागर को लाकर भर दिया है । दोहा जैसे छोटे छन्द में भावों का समुद्र भरा पड़ा है । निम्नांकित दोहों की व्याख्या में पृष्ठ के पृष्ठ रंगे जा सकते हैं ।

“भेरी-भव बाधा हरी, राधा नागरि सोइ ।

जा तन की भाँई परै, स्थायु हरित-दुति होइ ॥

—बि० र० १

“चिरजीवौ जोरी, जुँरै क्यों न सनेह गँभीर ।

को घटि, ए वृषभानुजा, वे हलधर के वीर ॥

—बि० र० ६७७

बिहारी की कविता को पढ़ने से विदित होता है कि कवि को वेदान्त-दर्शन की भी अच्छी जानकारी थी । संसार मिथ्या है । केवल एक ब्रह्म ही सत्य है । संसार उसी का रूप है ।^२ इस अद्वैत वादी सिद्धान्त का प्रतिपादन कवि ने कविता के रस में बुझाकर किया है ।

‘मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।
एकै रूप अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥’

—बि० र० १८१

‘मोहन-मूरति स्याम की अति अद्भुत गति जोइ ।
वसतु सु चित-अन्तर, तऊ प्रतिबिम्बितु जग होइ ॥’

—बि० र० १६१

सांसारिक बंधनो को कवि ने माया का रूप बताया है और इस बन्धन से छूटना भी अमम्भव सा ही माना है ।

को छूट्यौ इहि जाल परि, कत, कुरङ्ग अकुलात ।
ज्यौ ज्यौ सुरभि भज्यो चहत, त्यौ त्यौ उरभत जात ॥

—बि० र० ६७१

नीति तथा मनोविज्ञान के पंडित बिहारीलाल अच्छी तरह जानते हैं कि मित्रता किस प्रकार बनी रह सकती है । राजसी ठाट-बाट की रज (धूल) से मित्र का मन मलिन हो जाता है । समान भूमि पर खड़े होकर ही मित्रता निभाई जा सकती है ।

“जौ चाहत, चटक न घटै, मैलौ होइ न मित ।
रज राजमु न छुवाइ, तौ नेह चीकनी चित ॥”

—बि० र० ३६६

तत्कालीन राजनीतिक परिस्थितियों का अध्ययन करके महाकवि बिहारी जान गए थे कि दुहरा शासन प्रबन्ध प्रजा को कितना दुःखदाई होता है । तभी लिखा भी है कि :

“दुसह दुराज प्रजानु कौ क्यों न बढै दुख-दंडु ।
अधिक अंधेरी जग करत मिलि मावस रवि-चन्दु ॥”

—बि० र० ३५७

इसे हम जानते हैं कि एक बिन्दी के लगाने से कि अंक का मूल्य १० गुना हो जाता है । दो के आगे एक बिन्दी लगाने से (२०) बीस हो जायेगा । इस बीस का मूल्य दो से दस गुना है । रकम लिखने में टेढ़ी बकारी लगा देने से दाम रुपए बन जाते हैं । गणित की इन बातों को तो सभी जानते हैं । परन्तु काव्य के कलेवर में कला की कुशलता के साथ उन्हें प्रदर्शित करना हमारे कवि का ही काम है । गणित भी कमनीय काव्य का सुयोग पाकर सरस बन गया है :

“कहत सबै बेदी दियँ आँकु दसगुनी होतु ।
तिय-लिलार बेदी दियँ अगिनितु बढ़तु उदोतु ॥”

—बि० र० ३२७

“ छुटत अलक मुख परत हो, बढिगो इतो उदोत ।
बक बकारी देत ज्यौं दाम रूपैया होत ॥”

(वि० २० मे नहीं है)

ज्योतिष का यह एक सिद्धांत है कि एक राशि पर जब मंगल, चन्द्रमा और बृहस्पति आ जाते हैं तब सारी पृथ्वी वर्षा के कारण जलमयी हो जाती है । इस बात को नारी (स्त्री, नाडी या राशि) शब्द के साथ कवि ने सूत्र समझाया है :

“ मंगल बिंदु सुरंगु, मुख ससि, केसरि-प्राड़ गुरु ।

इक नारी लहि संगु, रसमय किथ लोचन-जगत ॥

—वि० २० ४२

“ आयुर्वेद का प्रसिद्ध सुदर्शन चूर्ण भयंकर से भयंकर ज्वर का नाश कर देता है । नायिका का भी काम-ज्वर अपने नायक के सुदर्शन (सुन्दर दर्शन) के द्वारा ही विलुप्त होगा ।” इसे कवि ने एक दोहे में बताया है ।

क्या भक्ति क्या शृंगार, क्या शिकार, क्या काइर्यापन और क्या भोग-विलास सभी कुछ बिहारी की लेखनी की नोक पर सवे हुए हैं । कविवर बिहारी अपनी ‘सतसई’ के दाँहों में अनेक रूपों में अपनी प्रतिभा का परिचय देते हुए दृष्टिगोचर होते हैं । उनके गागर में भरे सागर की गहराई कितनी है और सागर के रत्नों का मूल्य क्या है यह कोई बिरला कला-मर्मज्ञ ही समझ सकता है । ‘सतसई’ पर हुई दर्जनो टीकाएँ भी इस महाकवि की प्रवीणता और प्रगाढ़ पांडित्य की परिचायिका हैं ।

संदर्भ संकेत :

१—डा० रामविलास शर्मा के अनुसार बिहारी के सौन्दर्य-चित्रण में इन्द्रिय-बोध की प्रधानता है परन्तु फिर भी उसमें भावना और विचारों का पुट है । शर्मा जी का कथन है—“रूप, भावना और विचार की एकता से ही कला की दृष्टि सम्भव है ।” देखिये ‘अवन्तिका’ मार्च ५४ ।

२—एकं ब्रह्म द्वितीयो नास्ति; ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्या ।

जीवो ब्रह्मैव नापरः, सर्वं खल्विदं ब्रह्म ॥

—अद्वैतवाद, स्वामी शंकराचार्य

कवि बिहारी की

चित्रकार दृष्टि

● रामगोपाल विजयवर्गीय

कविको कवि बनने से पहले चित्रकार बनना पड़ता है। वह चित्रकार की दृष्टि से अपने निर्धारित विषय को देखता तथा उसके सौन्दर्य को चित्र की भाँति अपने मस्तिष्क में अंकित करता है, तदुपरान्त शब्दों की खोज में निकलता है और यत्र-तत्र बिखरे हुए शब्द समूहों को भाषा के विस्तृत क्षेत्र से निकाल कर उनकी मालाएँ गुँथने लगता है। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि सर्वप्रथम शब्दों की एक पंक्ति जिसमें शब्द स्वतः अपने-अपने स्थान पर विजडित से होते हैं, मस्तिष्क में घूमने लगती है और कवि उन शब्दों में भावों के अनुकूल दृश्यों की खोज करता है तथा सौन्दर्य निरीक्षण में तत्पर होता है। चित्रकार के सौन्दर्य बोध का कौशल कवि के लिए उतना ही वांछनीय है जितना चित्रकार के लिए।

कवि कभी-कभी तो इतना चित्रकार बन जाता है कि चित्रकार को कुछ करने देने का अवसर ही नहीं देता। रंग-रेखा सब कुछ समाप्त करके रख देता है। सफल कवि भी वही है जो चित्रकार की दृष्टि रखता है और कवि कल्पना की ऐसी कृतियाँ जनसाधारण के अधिक निकट पहुँचती हैं और अधिक प्रिय भी होती हैं। कारण कि मानव बुद्धि को सूक्ष्म से स्थूल ग्रहण करने में अधिक सुविधा जान पड़ती है। इस प्रकार के रूप की व्याख्या करने वाले कवियों में बिहारी का नाम उल्लेखनीय है। बिहारीजी ने कविता से अधिक चित्र ही बनाये हैं। उनके अधिकतर दोहों में एक रूपसी नायिका यौवन की प्रथम अरुणिमा से अनुरंजित दिखलाई पड़ती है बिहारी अपनी इन नायिकाओं को रसिकों के सम्मुख लाकर खड़ा कर देते हैं। उनके तूपुरों की झंकार और लावण्य के मनमाने रूप नेत्रों में नाचने लगते हैं। वे चित्र इतने सजीव इतने मनमोहक और चित्रकला की दृष्टि से इतने सर्वांग सुन्दर हैं कि कोई बात कहने को बाकी नहीं रह जाती। कही रेखा सौन्दर्य, कही वर्ण-वैचित्र्य, कहीं आकृति विधान, कहीं रमणीयता और कमनीयता, प्रत्येक अंगों को पृथक-पृथक रूपों में चित्रित किया गया है। उनका प्रथम दोहा जो सतसई के प्रारम्भ में आता है वर्ण-वैचित्र्य का सुन्दर उदाहरण जान पड़ता है। दोहा :

मेरी भव-बाधा हरौ राधा नागरि सोइ ।

जा तन की झाँई परै स्यामु हरित-द्रुति होइ ॥

राधा का पीछ चम्पई रंग है और कृष्ण नीले हैं। नीले रंग दो प्रकार के

होते है नील और अति नील अर्थात् (इण्डोगो) यही रंग श्याम मेघ का होता है । यह नील जब पीत में मिल जाता है तो गहरा हरित हो जाता है । यही हरितधुति चित्र की पृष्ठ भूमि में चारो ओर आभा सी बनकर छा गयी है, वैसे भी पृष्ठ भूमि में हरित रंग का होना स्वाभाविक है । कारण कि किसी घने कुंज में राधा-कृष्ण खड़े है, कुंजो के वृक्षों में छाई हुई हरित आभा के लिए हरा रंग ही पृष्ठ भूमि में होना यथार्थ था, यह कविका चमत्कार है कि पृष्ठ भूमि को हरित रंग को बनाने के लिए एक कारण उपस्थित कर दिया है । वैसे भी नील और पीत रंग के लिए पृष्ठ भूमि यदि हरित न हो तो आकृतियाँ प्रकाश में न आती और अन्य रंग अनुपयुक्त सा जान पड़ता । सारा चित्र हरी भाँई में हवा हुआ दिखाया गया है । दर्शक के नेत्र किसी विजातीय रंग की ओर आकर्षित होकर प्रधान आकृतियों की ओर से विचलित नहीं हो सकते । आकृति विधा की दृष्टि से उनके संयोजन में कवि ने बड़ी कुशलता दिखलाई है । राधेश्याम के अतिरिक्त और कोई वस्तु विशेष के रूप में सम्मुख नहीं आती । पृष्ठ भूमि का रंग भी आकृतियों को प्रकाश में लाने का निर्देश करता है । पीत और नील दो ही रंगों की दृष्टि तल्लीन होकर रह जाती है, इसी प्रकार का कौशल निम्न दोहे में दृष्टिगत होता है ।

निजि अंबियारी नील पट्ट पहिरि, चली प्रिय-नेह ।

कही, दुराई क्यों दुरै दीप-शिखा सी देह ।

अभिसारिका नायिका अपने प्रियतम से मिलने जा रही है, उसे कोई देख न ले इसलिए नीले वस्त्र पहिने है, गहन तिमिरा रजनी की कालिमा में नील वस्त्रो का बुनाब नायिका के चातुर्य का द्योतक है, कवि को ज्ञान है नीला रंग काले में तदकार हो जायगा, अभिसारिकाओ को प्रायः इसी रंग के वस्त्र पहिने देखा गया है । क्या संस्कृत कवियों की कल्पना में और क्या हिन्दी, में दीपशिखा जैसी मनोहारिणी उपमा है, काले रंग में पीले रंग की प्रखरता सहसा नेत्रों को आकर्षित कर लेती है । कवि नायिका की रूप छटा दिखाने के लिए दीपशिखा की ओर संकेत करता है । अन्धेरी रात में जलती दीपक की शिखाने भी चमत्कार उत्पन्न कर दिया है, नेत्र कुछ न देख पाएँ केवल दीपशिखा, वह दुराई दुर भी तो नहीं सकती, दीपशिखा का प्रकाश मानों आगे बढ़ता जाता है । दृष्टि के सम्मुख दीपशिखा के अतिरिक्त कोई आधार ही नहीं है जहाँ वह रुक सके । सारे चित्र में एक ही आकृति है, पर वह चित्र का प्राण बन गयी है यही भाव लेकर अनेको चित्रकारी ने चित्र बनाये हैं बनाये भी क्यों न ? कैसी अपूर्व सौन्दर्य छटा उपस्थित की गयी है । ऐसा ही एक दोहा है :

ले चुभकी चलि जाति जित जित जल-केलि-अधीर ।

कोजत केसरि-नीर से तित तित के सरि नीर ।

कोई किशोरी प्रथम आरूढ यौवना सरिता के उज्ज्वल नीर में स्नान कर रही है। उसकी क्रीडाओं से विलोडित हुए जल में गोरा प्रतिबिम्ब कैसी अनुपम छटा दिखला रहा है, मानो सरिता के नीर में केसर धोल दी गयी है। उसकी कांति से युक्त जल में नायिका के गोरे अंगों की आभा चारों ओर बिखर गयी है, जहाँ वह जाती है जल केसरमय बन जाता है। पारदर्शक जल में प्रतिलक्षित होता हुआ कमनीय कलेवर आँखों को चित्रलिखित सा बना देता है, चुभकी लेती नायिका और केलि में रत उसका चापल्य दर्शनीय है :

रेखा सौन्दर्य का एक उदाहरण देखिए :

बढ़त निकसि कुच-कोर-रुचि, कढ़त गौर भुजमूल ।

मन लुटि गौ लोटनू चढत, चोटत ऊँचे फूल ।

एक नायिका फूल तोड़ रही है, कवि की दृष्टि कैसे यह दृश्य देखकर मौन रह जाती है ? उसके भुज-मूल तथा कुच कोर ऊँचे फूल झूटते समय दिख जाते हैं, उदर की त्रिबली पर मन लुटकर रह जाता है। आकृति में कैसी अनुपम भगिमा, कैसा अनुपम लावण्य है। ऊँचे होकर फूल तोड़ने की क्रिया में रत होने से कैसी विलक्षण सौन्दर्य धारा वह निकली है। पीछे मुड़कर देखती है एक पार्श्व से दृष्टि में आई आकृति का रेखा सौन्दर्य किसी कुशल कलाकार का अंकन जान पड़ता है। साधारण चित्रकार इसी आकृति को बनाने में कठिनता से सफलता प्राप्त करेगा।

एक और रेखा सौन्दर्य देखें जो विहारी जी का प्रसिद्ध दोहा है। रूप की साधारण शब्दों में केवल रेखाएँ खींच डाली हैं।

सीस-मुकुट, कटि-काछ्नी, कर-मुरली, उर-माल ।

इहि बानक मो मन सदा बसौ, बिहारीलाल ।

मुकुट, काछ्नी, मुरली, माल सारी शोभाएँ दौड़ती अँगुलियों से रेखाबद्ध कर दी हैं। बानक कितना सुन्दर है। त्रिभंगीलाल कृष्ण अनोखी अदा से खड़े हैं, कवि यह बानक-बनाव देखकर मुग्ध रह जाता है, कामना करता है यही आकृति मरण-पर्यन्त सदा मेरे सम्मुख रहे। मुकुट का भुकाव मुरली को धारण किए अँगुलियाँ, पुष्पों की माला कटिपर काछ्नी, कैसा-कैसा मनोहर रूप भगवान् का प्रस्तुत किया है इसमें रंग नहीं केवल रेखाएँ हैं।

रंग इसमें दिया गया है देखिये :

सोनजुही सी जगमगति अँग अँग जोबन-जोति ।

सुरँग कसूँ भी कंचुकी दुरंग देह-दुति होति ।

देह की द्युति दुरंग हुई जाती है, यौवन की प्रखर ज्योति अंग-अंग से छलकी पड़ती है, बिखरी जाती है, इसपर कंचुकी ने तो गजब ढा दिया है। जुहाँ का पीला रंग, कंचुकी का लाल, रंग पूरा लाल भी नहीं कुसुम्मी। कुसुम के फूल जैसी जुही और

कुसुम्मी रंगों में अन्तर ही कितना है। पीला रंग थोड़ा भी लाल में मिश्रित होकर कुसुम बन जायगा। देह द्युति पर भी यही रंग होते हैं पीला, लाल अर्थात् सिन्दूर और घना पीला। शरीर के रंग गौरिक आभा के लिए यही होते हैं। रक्ताभकांति यौवन की पूर्णता को प्रतिलिखित करती है। चम्पई रंग पर कुसुम बिखेरी गयी है, कंचुकी का रंग तो रहता ही कहां है, रंग में रंग मिल जाने से कवि को विवस्त्र नायिका के अंगों की भाँकी हो गयी है। देह की द्युति दुरंग हो गयी अर्थात् द्विगुण रंग चढ़ गया है और कुसुम में लाल रंग अधिक होने से दो रंग बन गए हैं।

अब आकृति संयोजन का एक उदाहरण देख ले। आप विश्वास करेंगे कि कवि बिहारी, कवि से अधिक चित्रकार है। वे प्रत्येक दोहे में चित्रों के भिन्न-भिन्न गुणों को स्थान देते हैं। कही रेखा का चमत्कार, कही भाव का, कही रंग का, कही संयोजन का, कही पृष्ठ भूमि का कोई भेद नहीं छोड़ा है। सब पर एक और अनेक अनेक दोहो को शब्दबद्ध किया है :

पाइ महावर दें कौ, नाइन बैठी आइ ।

फिरि फिरि, जानि महावरी, एही भीडति जाइ ।

दो आकृतियों का संयोजन चित्र में है नायिका और उसकी नाइन दोनों आकृतियाँ एक दूसरे से सम्बद्ध हैं, यदि एक हटा दी जाय तो चित्र अपूर्ण हो जायगा। दोनों के बैठने में चित्र की पृष्ठभूमि तक परिपूर्ण हो गयी है। एक रंग संयोजन का चित्र देखिए :

चमचमात चंचल नयन बिच घूँघट-पट भीन ।

मानहु सुरसरिता-विमल जल उछरत जुग मीन ॥

भीने घूँघट में दोनों चंचल नयन चमचमा रहे हैं, जो ऐसे जान पड़ते हैं, मानो गंगा के निर्मल नीर में दो मछलियाँ उछल रही हो, दो उछलती मछलियों का रूपक कितना सुन्दर पड़ा है भीने पट में नयनों की ऐसी चंचलता प्रायः ऐसा ही दृश्य उपस्थित कर देती है, मीन के अतिरिक्त उछलने के लिए और उपमा भी क्या होती। भीना पट सुर सरिता के नीर जैसा पारदर्शक और उसमें मीन समान नयनों की उछल-कूद दर्शनीय है, जिन्होंने ऐसे नयन देखे हैं कवि के सौन्दर्य बोध की सराहना किए बिना न रहेंगे।

इस प्रकार कवि चित्रकार के लिए प्रेरणा देता है और चित्रकार कवि को प्रेरणा दिया करता है। दोनों एक दूसरे की कृतिओं की ग्रहण करने में दत्तचित्त रहते हैं लेकिन कवि की कल्पना कभी-कभी चित्रकार की रेखाओं से इतनी दूर चली जाती है कि तूलिका को लिए देखता रह जाता है और यही कार्य बिहारी ने किया है।

बिहारी सतसई में

संयोग शृंगार

● डा० हरीश

मध्य युग के कवियों में प्रसिद्ध ग्रन्थ सतसई की रचना द्वारा बिहारी को शीर्षस्थ स्थान प्राप्त है। उनकी सतसई एक ओर उन्हें लक्षण ग्रन्थ रचयिता आचार्यों की गरिमा से अभिमण्डित करती है, तो दूसरी ओर उनमें रस-सिद्धि कवि की असाधारण क्षमता का आधान करती है। राज दरबारी कवि होने से कवि का व्यक्तिगत जीवन भी रंगीनियों से भरा पूरा था। शृंगार राजदरबारों के लिए काव्य का प्रधान रस माना जाता रहा। इस काल में रति भाव की प्रमुखता एवं अतिव्याप्ति पर हमें अनेक वर्णन मिल जाते हैं और शृंगार की शास्त्रोक्त व्याख्या ने उसे रस-राजत्व प्रदान किया है। बिहारी ने भी अपनी कृति सतसई में सबसे अधिक वर्णन शृंगार के ही किए हैं। उनके कृतित्व में शृंगार का सागर सर्वत्र ठाठे मारता परिलक्षित होता है और उनका कवि शृंगार के अनूठे चित्र प्रस्तुत करने में आकंठ निमग्न है।

शृंगार सामान्यतः दो रूपों में प्रस्तुत किया गया है। एक संयोग पक्ष और दूसरा वियोग पक्ष। यो वियोग पक्ष को अधिकतर कवियों ने बड़े सामर्थ्य से कहने का प्रयास किया है। उस पर हरेक पारम्परिक कृतिकार का मन भूमता है। यही नहीं, कुछ आलोचकों ने तो वियोग को इतना महत्व देने का प्रयास किया है यह कह कर कि वियोग में प्रेम का सचय होता है और संयोग में प्रेम का क्षय। परन्तु हमें यह धारणा कि सार्वभौमिक या पूर्व स्वायत्त नहीं लगती। वियोग चाहे स्वकीया का हो, चाहे परकीया का, वह संयोग के बाद ही होगा। बिना संयोग के जीवन में आनन्द कैसा? और बिना संयोग के काव्य के प्रति व्यामोह होना भी असम्भव है। केवल दर्शन मात्र से प्रेम हो जाना और उसके बाद वियोग की स्थिति उपस्थित हो जाने में कदाचित् वह तीव्रता आना कठिन है, जो संयोग के मर्मस्पर्श के पश्चात् होने वाले वियोग में आती है। अतः संयोग पक्ष की क्षमता वियोग पक्ष से अधिक होना अत्यन्त स्वाभाविक है, पर वियोग में चाहे वह प्रेमी का हो अथवा काव्य का, अधिक ऊहापोह और वर्णन चमत्कार करने का अवसर तो कवि को मिल ही जाता है। लगता है वियोग होते ही जैसे कवि का वर्णन परिसर अपेक्षाकृत संयोग के अधिक व्यापक हो जाता है। इसलिए कवि उनका परोक्ष और अपरोक्ष दोनों रूपों में खुल कर वर्णन कर लेता है। संयोग के साथ स्थिति ऐसी नहीं है। संयोग में संयोग शृंगार के मर्यादा पूर्ण वर्णन का प्रतिबन्ध कवि पर होता है और यदि प्रगल्भ होकर

उसने कही भी मर्यादा का अतिक्रमण किया भी तो वहाँ संयोग उसके काव्य को निर्दोष नहीं रहने देता । संयोग में अधिक उत्तानता, वर्णन की गहराई और रसोद्भेद की अभिसिद्धि कई बार कवि के लिए बाधा बन जाती है और सम्भवतः सचेतक कवि इसीलिए संयोग वर्णन में अधिक मनोयोग से रहने में भिन्न और संकोच का अनुभव करता है । पर यह सारी बात रसज्ञ कवि बिहारी के काव्य में प्रतिकूल दिखाई पड़ती है । बिहारी सतसई में बिहारी ने संयोग शृंगार के ऐसे अद्भुत और विदग्ध वर्णन किए हैं जिन्हें पढ़कर पाठक को विशिष्ट आनन्द की अनुभूति होती है । संकोच और वर्णन में भिन्न ने बिहारी का कही भी रास्ता नहीं रोका है ।

सतसई के इन छोटे-छोटे दोहों में संयोग की ऐसी जीवन्त अनुभूतियाँ मिलती हैं कि पाठक बरबस उनके सौन्दर्य के अंतराल में प्रविष्ट होता जाता है । यो बिहारी को भी सम्भवतः अपने शृंगार वर्णन की तीव्रता का बोध उस समय हो गया था, जिसे वे अपनी आवाज में—“अनबूड़े बूड़े तरे जे बूड़े सब अंग” कह कर स्पष्ट करते हैं ।

बिहारी का प्रेम अथवा यह रति-रंग सौन्दर्य सापेक्ष है । बिना सौन्दर्य के आदमी में अनुराग नहीं उभरता । उसके आलम्बन को सुन्दर होना ही चाहिए । अतः बिहारी-सौन्दर्य की मांसलता से तथा उसके बाह्य रूप-स्वरूप से ही अधिक प्रभावित थे । वे सदैव चाक्षुष-सौन्दर्य पर ही रीझते थे । सौन्दर्य के परोक्ष आलम्बन पर उन्हें शायद ही कभी विश्वास हुआ हो । उनका प्रेम सौन्दर्य-जन्य प्रेम होने से कहीं भी भौतिकत्व का संस्पर्श नहीं कर पाता, उसका सीधा सम्बन्ध तो हमारे इन्द्रिय-जन्म विलास व्यापारों से ही रहा है । पर इतना होने पर भी यह मानना पड़ेगा कि जो कुछ भी अपने आप में है, सामान्य नहीं, भव्य और भाव्य दोनों है । उनकी नायिकाओं और उनके प्रेमियों के प्रेम में आत्म-बलिदान, त्याग और किसी भी प्रकार के जीवट को कहीं स्थान नहीं है । वह अपने ही ढंग से खलता है और उसके सभी पात्र, लगता है, जैसे प्रेमी को एक पद्धति विशेष में डूबे हो और उस प्रतिबन्ध में सब अत्यन्त सन्तुष्ट हों, वस्तुतः इसीलिए उनका समस्त संयोग परम्परा भुक्ति-संयोग ही अधिक लगता है पर फिर भी वह अपने आपको “गिरि ते ऊँचे रसिकें मर्न” कह कर सुख को सांस लेता है ।

बिहारी सतसई के शृंगार वर्णन पर उनके व्यक्तिगत जीवन, राजदरबारी शान-शोकेत और विलासिता का प्रभाव तो स्पष्ट लगता ही है परन्तु सतसई के वर्ण्य विषय (कान्टेट) पर अमरूक और हाल जैसे कृतिकारों को भी पूरी-पूरी छाप है । सतसई में संयोग के स्थूल चित्र इस कथ्य के प्रमाण हैं और उनसे यह बात बड़ी सरलता से बोध गम्य होने लगती है कि बिहारी स्वयं शृंगारिक वातावरण में आमूल-मूल बूबे रसज्ञ पुरुष थे । बिना शृंगार में आकंठ बूबे उसके मर्म को इतने

सूक्ष्म रूपों में प्रकट करना किसी साधारण प्रतिभा सम्पन्न कृतिकार के लिए सम्भव नहीं होता ।

‘संयोग शृंगार का प्रधान आलम्बन नारी है । उसके अंग-प्रत्यंग, उसकी शारीरिक तथा मानसिक चेष्टाएँ उसे उद्दीप्त कर रसोद्रेक के लिए पुष्ट करती हैं । इसी तरह नायक की चेष्टाएँ और कार्य-व्यापारों का भी अपना महत्व है जो नारी की समस्त उद्दीप्त भावनाओं के मूल में प्रधान तत्वों के रूप में कार्य करते हैं । बिहारी के संयोग वर्णन में जो अनूठे और विदग्ध-चित्र मिलते हैं, उनको यहाँ प्रस्तुत कर रहे हैं । ये सब वर्णन नायिका और नायक के आलम्बन प्रभूत हैं । पहले किसी नायिका की कल्पना कर लीजिए जो अनिच्छ सुन्दरी और अभिन्न नवयौवना हो और फिर उसके किसी असाधारण प्रेमी की बात भी सोच लीजिए तभी इस वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य की विदग्ध अभिव्यक्ति को आप हृदयगम्य कर पाएँगे । इन संयोग-जन्य तत्वों में काम तत्व (रोमांटिसिज्म), सौन्दर्य तत्व और सौन्दर्य-बोध एवं नारी का आंगिक, वाचिक और कायिक सौन्दर्य-शृंगार आदि प्रेम-तत्त्व ही प्रधान हैं । इन विविध चित्रों में संयोग शृंगार अनेक कोटियों में मुखरित हुआ है और वह सब अपने आप में भौतिक आचार को लेकर ही चला है इन नायिकाओं में शारीरिक अकर्षण और तज्जन्य कार्य व्यापारों के भावन-मूल्य ही देखने को मिलेंगे । बिहारी ने नायिकाओं के विविध रूपों में संयोग के वर्णन किए हैं । चाहे वह स्वकीया मुग्धा हो, नवोद्वा हो, मध्या हो, प्रौढा हो, धीरा हो या अधीरा । लगता है बिहारी के संयोग वर्णन के मिठलौने शिल्प में वे सभी सराबोर हैं । परकीया के वर्णन इनमें अपना एक विशिष्ट ही रूप प्रस्तुत करते हैं, इनमें अखण्ड नवयौवना, परकीया नवोद्वा, गुप्ता, भाव तथा सुरतगोपना, विदग्धा तथा विलक्षिता, मुदिता, अनुसयना तथा कुलटा और साधारणी नायिकाएँ भी आती हैं ।

स्वकीया मुग्धा में यौवन और काम के प्रथम संचार के कारण लज्जाधिक्य होता है । उसमें रति चातुर्य-अत्यन्त तीव्र नहीं होता । यही नहीं उसका भोलापन उस समय मुखर होता है जब वह स्वयं नहीं जान पाती कि उसके अंगों में यह विलक्षण परिवर्तन कैसा है । वह छिप-छिप कर एकान्त में उन्हें देखकर विस्मित होती है, किशोर और चापल्य को इस अनूठी अन्विति को कवि ने खूब खुल कर कहा है, वयः सन्धि का एक सुन्दर उदाहरण है :

छपि छपि देखति कुचनि-तनु कर सौ अंगिया टारि ।

नैननि में निरखति रहै, भई अनोखी नारि ॥

कटि में कम्प, वक्ष पर भार और चाल में एक विचित्र प्रकार का वजन यौवनारंभ की प्रतिक्रिया है । उसमें संकोच नहीं, डर नहीं, उसे क्या पता कि उसकी देह देहरी पर काम और यौवन के कदम पड़ गए हैं

बरजै दूनी हठ चढै ना सकुचै, न सकाय ।

टूटति कटि दुमची-मचक, लचकिलचकि बचि जाय ॥ ६८६ ॥

छुटी न सिमुता की भलक, भलवयौ जोबनु अंग ।

दीपति देह दुहुन मिलि दिपति ताफता-रंग ॥

वयः सन्धि के परिप्रेक्ष्य में आंग कवि का सौन्दर्य चित्रण और नख-शिख वर्णन अवसर सहज ही उपलब्ध हो जाता है । नायिका की कोमलता का इन्तहा देखिए :

छाले परिबे के डरनि सकै न हाथ छुवाय ।

भभकत हियँ गुलाब के, भँवा भँवैयत पाइ ॥ ४८३ ॥

यही नहीं, केसर का अगराग भी नायिका के रंग में मिलकर खो जाता है :

कंचनतन धन बरन बर रह्यौ रंग मिलि रंग ।

जानी जाति सुवास ही, केसरि लाई अंग ॥ ३५६ ॥

इस तरह नायिका की सौन्दर्य जन्य आभा किन्हीं बाह्य प्रसाधनों की अपेक्षा नहीं रखती । वह तो खरे स्वर्ण की भाँति है । बाह्य अलंकरण उसके शरीर पर सज-कर स्वयं फीके पड़ जाते हैं । पर कवि के ऐसे वर्णन केवल परम्परा भुक्त ही कहे जायेंगे क्योंकि कवि नायिका का एक ओर ऐसा वर्णन करता है और दूसरी ओर परिधानों और अलंकारों से नायिका को लाद देता है । विचित्र असंगति है ।

सौन्दर्य के ऐसे वर्णनों में कवि से कई बार अतिरंजनाएँ भी हुई हैं । इस अतिशयोक्ति पूर्ण वर्णन से पाठक का मर्म स्पर्श तो नहीं हो पाता, हाँ कवि उसे अपने वर्णन सामर्थ्य में चमत्कृत अवश्य कर लेता है । उदाहरण के लिए एक-दो दोहे पर्याप्त होंगे :

अंग अंग-प्रतिबिंब परि दरपन से सब गात ।

दुहरे, तिहरे, चौहरे, भूषन जाने जात ॥ ६८० ॥

खरी लसति गोरे गरे धंसति पान की पीक ।

मनौ गुलबंद-लाल की, लाल लाल दुति-लीक ॥ ४४० ॥

नख-शिख वर्णन में भी इस तरह के उदाहरण मिल जाते हैं, फिर भी कवि का सौन्दर्य वर्णन एक विशिष्ट सौन्दर्य के साथ अपना प्रभाव छोड़ता चलता है । नख-शिख के कुछ वर्णन यहाँ प्रस्तुत हैं :

सहज सचिक्कन स्याम रुचि सुचि सुगन्ध मुकुमार ।

गनत न मन पथ अपथ, लखि बिधुरे सुधरे बार ॥

कच समेंटि कर डलटि खए सीख पट टारि ।

को की मन बाधि न यह, झूरे बांध न हारि ॥ (केशराशि

भाल-लाल वेदो छए छुटे बार छबि दैत ।
 गह्यो राहु, अति आहु करि, मनु ससि सूर-समेत ।
 मिलि चन्दन-बेदी रही गोरे मुख न लखाइ ।
 ज्यों ज्यों मद-लाली चढ़ै त्यों त्यों उधरति जाइ ॥
 मंगलु बिन्दु सुरंग, ससि मुख केसर आड गुरु ।
 इक नारी लहि संग, रसमय किय लोचन-जगत ॥ (बेदी)
 रस सिंगार मंजनु किये, कंजनु भंजनु दैन ।
 अंजन रंजन हू बिना, खंजनु गंजन नैन ॥ ४६ ॥
 खेलन सिखए, अलि भलैं, चतुर अहेरी मार ॥
 कानन-चारी नैन-भृग नागर नरनु सिकार ॥
 बर जीते सर मै न के, ऐसे देखे मै न ।
 हरि नीके नैनन ते हरि नीके ए नैन ॥
 चमचमात चंचल नयन बिच धूँधट-पट भीन ।
 मानहु मुर सरता-विमल जल उछरत जुग मीन ॥ (नयन)
 बरन बास सुकुमारता, सब बिधि रही समाय ।

पँखुरी लगी गुलाब की, गाल न जानी जाय ॥ (कपोल)

नायिका के उरोजों का वर्णन करते समय कवि सौन्दर्य की संहारक व्यञ्जन
 श्रय लेता है । रसिक नायक की दृष्टि ज्योंही मेरु-कुच पर पड़ती है वह ब्र-
 मल कर सदा के लिए चिबुक के गढ़े में जा गिरती है :

कुच-गिरि चढ़ि, अति थकित हूँ, चली डीठि मुँह-चाड़ ।
 फिर न टरी, परिये रही, गिरी चिबुक की गाड़ ॥ २६ ॥
 दुरत न कुच बिच कंचुकी चुपरो सारी सेत ।
 कबि-आंकन के अर्थली प्रगटि दिखाई देत ॥
 चलन न पावत निगम-मग जग उपजी अति त्रास ।
 कुच उत्तंग गिरिबर गह्यो मैना मैन मवास ॥ (कुच)

नख-शिख वर्णन के एक-दो उदाहरण और देकर हम संयोग शृंगार
 नत्वों पर प्रकाश डालेंगे । इनमें कटि, नितंब, जंघा, एड़ी, नाखून आदि
 हैं :

लहलहाति तन तरु नई लचि लग लौ लफि जाइ ।
 लगै लाँक लौइन भरी लौइनु लेति लगाइ ॥ (कटि)
 लगी अनलगी सी जु, विधि करी खरी काँट खीन ।
 किए मनी वै ही कसर कुच, नितंब अति पीन ॥ (नितंब)

जंघ जुगल लोइन निरे, करे मनौ बिधि मैन ।
 केलि तरुनु दुखदैन ए, केलि तरुन-सुखदैन ॥ (जाँघ)
 पाइ महावर दैन कौ, नाइनि बैठी आइ ।
 फिरि फिरि, जानि महावरी, एड़ी मीड़ति जाइ ॥ (एड़ी)
 अरुन-बरन तरुनी-चरन-अंगुरी अति सुकुमार ।
 चुवत सुरंगु रंगु सी मनौ चपि बिछियनु कै भार ॥ (पग अंगुली)
 मानहु बिधि तन-अच्छछबि, स्वच्छ राखिबैं काज ।
 दग-पग-पोछत कौ करे, भूषन पायंदाज ॥ (देहवृत्ति)
 भूपन-भार सँभारिहैं क्यों इहि तन सुकुमार ।
 सूघे, पाइ न थर परे, सोभा ही कै भार ॥ (सुकुमारता)

नख-शिख-बर्णनो मे कवि ने यद्यपि अतिरंजित शैली का ही सहारा लिया है, परन्तु फिर भी उसकी दृष्टि शास्त्रोक्त परम्परा का अनुसरण भी करती है । नख-शिख में बिहारी के उपमानों और उत्प्रेक्षाओं की मौलिकता का अपना ही महत्व है ।

संयोग का दूसरा पक्ष बयःसन्धि के बाद प्रारम्भ होता है । नायिका को प्रेम का आभास होता है और वह यह अनुभव करती है कि यह क्या है जो उसके मर्म का स्पर्श करता है । वरबस उसकी आँखे कही, किसी मे उनभ जाती हैं । मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी कवि ने उसकी अवस्था और सौन्दर्य बोध के मूल्य अंति हैं । नायक का साथ उसे मिलता है, संकोच दूर होने लगता है । विश्राम की वृद्धि होती है और नवोद्वा के इसी रूप को कवि ने :

हँसि ओठनु-बिच करु उचै, कियैं निची हैं नैन । . . .

खरै अरैं प्रिय कै प्रिया, लगी बिरोध मुख दैत ॥ कहकर स्पष्ट किया है ।

प्रेम को क्रीड़ा का रूप देने के लिए नवोद्वा की स्थिति देखिए । 'चोर मिहीचनी' का खेल चल रहा है और नायिका किस व्याज से प्रिय का आलिंगन करने का अवसर निकालती है :

दोऊ चोरमिहीचनी, खेलु न खेलि अघात ।

दुरत हियैं लपटाइ के, छुवत हियैं लपटान ॥

नेत्रों का एकटक दर्शन प्रेम-क्रीड़ा को और अधिक तीव्रता प्रदान करने । सहायता करता है । बिहारी की वाणी-विदग्धता को, सखी की नायक को नायिका प्रति कही उक्ति में देखिए :

अनियारे, दीरख दगनु किती न तरुनि समान ।

वह चितवनि औरै कसु, जिहि बस होत सजान

प्रेम की यह हिचक धीरे-धीरे, उसे और अधिक संकोच मुक्त कर देती है और अब वह स्वयं इस व्यापार में निस्संकोच आनन्द लेने लगती है। नायक सो रहा नायिका वहाँ पहुँच जाती है। वर्णन का यह सात्विक भाव काव्य को उदात्तता प्रदान करता है। वस्तुतः नायक सोने का व्याज किये है और नायिका उसे सोता समझ लेती है। भान उसे तब होता है, जब नायक उसे आलिंगन-पाश में आबद्ध कर लेता है :

मुख उधारि पिउ लखि रहत रह्यौ न गो मिस-सैन ।

फरके ओठ, उठे पुलक, गए उधरि छुरि नैन ॥

इसमें नायक से आत्यंतिक सामीप्य के मनोभाव ने उसके आवेग को इस तरह संवेदनाशील बना दिया है कि उसके शरीर पर शृंगार रस के अनेक अनुभाव उभर गए। कवि ने इसी तरह धीरे-धीरे नायिका के प्रौढ़ा, मध्या, धीरा, अधीरा आदि रूपों में संयोग वर्णन किए हैं, जिनमें उसके अनेक हाव, भाव, अनुभाव और संचारी भावों के सहज उद्रेक मिलते हैं। प्रौढ़ा को अपयश और लोकलाज की चिन्ता नहीं। वह क्या करे, वह तो विवश है। इन नेत्रों का वह क्या करे, जो न चाहते हुए भी उसे देखते को बरबस खिंचे चले जाते हैं :

लाज-लगाम न मानही, नैना मो मन नाहि ।

ए मुँहजोर तुरंग ज्यौ ऐचत हूँ चलि जाहि ॥

प्रौढ़ा की क्रीडाएँ भी अपेक्षाकृत अधिक मुक्त और भिन्नकहीन होती हैं। अटारी पर स्थित नायिका की एक संयोग क्रीड़ा दृष्टव्य है :

छिनकु चलति, ठठुकति छिनकु, भुज प्रीतम-गल डारि ।

चढी अटा देखति घटा बिज्जु-छटा सी नारि ॥

इसमें “भुज प्रीतम गल डारि” की व्यंजना की मनोवैज्ञानिकता अप्रतिम है और इसी सन्दर्भ में चुम्बन का एक दृश्य देखिए :

अगुरिनु उचि, भर भीति दै, उलमि चिते चख बोल ।

खि सौ दुहैं, दुहैं के चूमे चारु कपोल ॥

स्वकीया सुग्धाओं से परकीया सुग्धाओं के संयोग वर्णन में रसज्ञ-कवि बिहारी का मन अधिक रमा है। क्योंकि उनमें उत्कृष्टा अपरिचित होती है। मध्या में शरीर का संयोग होता है और वह प्रिय के अपराध को लाक्षणिक शब्दावली से ही टक करती है :

पलनु पीक, अंजनु अवर, धरे महाबह भाल ।

आजु मिले, सुभली करी, भले बने हो, लल ॥

अब कि मध्या अधीरा अपनी वेदना को इस वाणी समय से प्रकट करता है

नख-रेखा सौहैं नई, अलसौहैं सब गात ।

सौहैं होत न नैन ए तुम सौ है कत खात ॥

एक-दो उदाहरण सुरत गोपना और क्रिया विदग्धा के भी देखिए । बिहारी ने इन उदाहरणों को अपने कर्तव्य के भारी सौष्ठव से अलंकृत किया है :

लटक लटक लटकतु चलतु डटतु मुकुट की छाँह ।

चटक-भर्यौ नटु मिलि गयो अटकभटक-बट माँह ॥ (सुरत गोपना)

न्हाइ, पहिरि पटु डटि, कियो बैदी-मिसि परनामु ।

दृग चलाइ घर कौ चली बिदा किए धनस्यामु ॥ (विदग्धा)

यही नहीं, बिहारी ने इन नायिकाओं में अनुशयाना और कुलटा आदि तक को स्थान दिया है । संयोग वर्णन में नायिकाएँ उसकी कृति का विषय क्यों नहीं बनती । कवि ने जैसे इनके प्रेम-क्रीड़ा व्यापारों में भी वैशिष्ट्य अनुभव किया हो । इनके संकेतों का वर्णन भी उल्लेखनीय है—देवर के विवाह के बाद नायिका उसके प्रेम से वंचित हो जायेगी, उसकी वेदना देखिए :

फिरि फिरि बिलखि ह्वै लखति, फिरि फिरि लेति उसासु ।

साई ! सिर-कच-सेत लौ बीत्यौ चुनति कषामु ॥ (अनुशयाना)

लखि, लौने लोइनतु कै कोइनु होइ न आनु ।

कौनु गरोनु निवाजिबौ-किन तूठ्यो रनिराजु ॥ (कुलटा)

इस तरह और भी अनेक नायिकाओं के सौन्दर्य और प्रेम वर्णन सतसई में मिल जाते हैं । कवि की दृष्टि जैसी किसी भी नायिका के काम और प्रेम-जन्य संवेग को छोड़ना नहीं चाहती और यही कारण है कि सतसई में कवि ने सभी वरिष्ठ नायिकाओं के प्रेम सौन्दर्य को अपने संयोग वर्णन में स्थान दिया है । क्यों न हो यदि वे इनके लिए न कहते तो इनका एक कितना दर्द अनकहा और अनछुआ रह जाता ।

शृंगार रस के शास्त्रीय रूप को आधार बनाकर यदि संयोग का विश्लेषण किया जाय तो भी बिहारी उसमें पूर्ण सफल कृतिकार उतरते हैं । शृंगार के संयोग पक्ष के मूलभूत शास्त्रीय तत्वों में आलंबन, उद्दीपन, अनुभाव संचारी-भाव और स्थायी-भाव, आ जाते हैं । संयोग शृंगार के मूल में शारीरिक सौन्दर्य और आकर्षण चेष्टाओं और प्रेम-जन्य मनोविकारों का उत्कृष्ट वर्णन किया गया है, इनमें नायक-नायिका की संयोग-जन्य दशाओं और भंगिमाओं का भी महत्वपूर्ण स्थान है । उद्दीपन विभाव की समस्त स्थितियों के मूल में प्रेम-क्रीड़ा, ऋतु वर्णन, मद्यपान, और नायक-नायिकाओं की आंगिक चेष्टाएँ आ जाती है । इन प्रेम-जन्य चेष्टाओं को कवि ने दर्शन, श्रवण, संभाषण और स्पर्श आदि के माध्यम से स्पष्ट किया है । यहाँ तक कि रति स्थायी-भाव के चरम रूप सुरत और सुरतान्त के चित्र भी बिहारी ने अत्यन्त

कुशलता से उरहे है, । ऐसे कुछ उदाहरणों को हम आपके समक्ष प्रस्तुत कर रहे हैं, जिनसे शृंगार के संयोग पक्ष का शास्त्रीय स्वरूप स्पष्ट हो जायेगा ।

ज ज्यों उभक्ति भाँपति बदन, भुक्ति बिहँसि सतराइ ।

तस्यो गुलाल मुठी झुठी भभकावत प्यौ जाइ ॥

जहाँ नायक का गुलाल डालने के लिए झूठे ही मुट्ठियाँ बाँधना और नायिका का तंग करना उद्दीपन भंगिमा है ।

नाँक चढ़े सीबी करे जितै छबीली छैल ।

फिरि फिरि भूलि बहै गहै प्यौ कँकरील गैल ॥

नायक और नायिका रास्ते चल रहे हैं । एक रास्ता साफ और दूसरा कंकरीला है । नायिका को वह अच्छे रास्ते चलाकर स्वयं कंकरीले रास्ते चलता है । इससे पैर में कंकर चुभते हैं और नायिका सी-सी करती है जैसे उसे दर्द होता है । नायिका की इस सी-सी करने के व्यापार से नायक इतना उद्दीप्त होता है कि वह बार बार ऐसा चाहता है कि वह सी-सी करती रहे और वह इसीलिए फिर-फिर उसी रास्ते में चलता है ।

अहे, दहेडी जिनि धरै, जिनि तूँ लेहि उतारि ।

नोकै व्है छीकै छुवै, ऐसे ई रहि, नारि ॥

यू नायिका तू ऐसे ही रह, न तो तू दहेडी छीकें पर रख और न उसे उतार, बस तू तो छीके को छूने की इसी भंगिमा में खड़ी रह । इस स्थिति में नायिका का एक उत्तेजन भंगिमा (पोज़) बन जाता है और नायक को उसकी इस इन्द्रियोत्तेजक वक्ष उभार की आकर्षक मुद्रा को जी भर देखने का लालच है । सद्यःस्नाता का एक उदाहरण देखिए :

बिहँसति, सकुचति सी, दिए कुच-आँचर-बिच बाँह ।

भीजै पट तट की चली, न्हाइ सरोवर माँह ॥

उसके अंगों की शोभा और उसके चिपके वस्त्रों में स्तनों को बाँहों से ढक कर निकलने की अवस्था नायक के प्रेमोद्दीपन का द्योतक है

संयोग मुख की अवस्था में होने वाले शारीरिक आनन्द से उत्पन्न स्वेद, रोमांच, भय, हर्ष, वैवर्य आदि को सात्विक अनुभावों के अन्तर्गत लिया गया है । इन अनुभावों का उद्भव गुण, श्रवण, दर्शन, तथा प्रिय के स्पर्श के कारण होता है, इन सबकी प्रतिक्रिया स्वरूप हुए मनोवेगों और विकारों को ही सात्विक अनुभाव कहा जाता है । इन अनुभावों के संचारशील कार्यव्यापारों में स्पर्शक्रिया सबसे प्रमुख होती है । नायक नायिका की बेसी गूँथ रहा है । स्पर्श मिलने से स्नान करने के बाद उसके स्वेद से केश पुनः गीमे हो जाते हैं । कवि ने नायिका का सात्विक स्पष्ट किया है ।

रहो, गुही बेनी, लखे, गुहियै के त्यौनार ।

लाये नीर चुचान, जे, नीठि मुकाए बार ॥

कृष्ण उँगली पर गोर्बधन उठाये हुए थे, इतने में उन्हें राधा दिखाई पड़ी उन्हें कंप सात्विक हो आया । हाथ हिला, पहाड़ हिला और सारा ब्रज दुखी हुआ कृष्ण भारे लाज के पानी-पानी हो गए, —यहाँ कवि की परिकल्पना अनुठी है :

डिगत पानि डिगुलात गिरि लखि सब ब्रज बेहाल ।

कंपि किसोरी दरसि कै खरै लजाने लाल ॥

इस तरह कवि इन सात्विक भावों का सफल वर्णन कर संयोग-शृंगार को भुष्ट करता है । इन वर्णनों में कुछ और श्रेष्ठ उदाहरणों का समावेश किया जा सकता है पर सभी पर लिखना यहाँ सम्भव नहीं है । सिर्फ दो उदाहरण और दिए जा रहे हैं :

मुखु उषारि पिउ लखि रहत रह्यो न गो मिस-सैन ।

फरके ओठ, उठे पुलक, गए उषरि जुनि नैम ॥

ऊँचे चितै सराहियनु गिरह कबूतर लेतु ।

भलकित दग, मुलकित बदनु तनु पुलकित किहि हेतु ॥

वियोग के चारों प्रकारों—पूर्वानुराग, मान, प्रवास और करुण आदि में खंडिता-नायिका के वर्णन मान के अन्तर्गत ही आते हैं । प्रणय में मान स्वाभाविक है और मनोवैज्ञानिक भी । परन्तु यह मनोवैज्ञानिक नहीं लगता कि मान को वियोग के अन्तर्गत रखा जाय । इसे तो विशुद्ध रूप से उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत ही रखा जाना चाहिए । हमने मान के कुछ उदाहरण नायिकाओं के प्रसंग में पहले दिए हैं । यहाँ मान का केवल एक उदाहरण पर्याप्त है :

सतर भौह, लखे, बचन, करति, कठिनु मन नीठि ।

कहा करौं व्है जाति हरि हेरि हँसौ हीं डीठि ॥

पूर्वानुराग के भी एक दो उदाहरण देखिए :

इत तैं उत, उत तैं इत, छिनु कहुँ ठहरति ।

जक न परति, चकरी भई फिरि आवति फिरि जाति ॥

(विकलता)

पिय कै ध्यान गही गही रही वही व्है तारि ।

आपु-आपु ही आरसी लखि रीझति रिझवारि ॥

(तन्मयता)

संयोग की इन स्थितियों और अनुभाव प्रेरित संचारियों के सन्दर्भ में बिहारी के हावों का वर्णन भी महत्वपूर्ण है कुछ आलोचक इसे उद्दीपन के अन्तर्गत लेते हैं

और-कुछ अनुभावों के । आचार्य विश्वनाथ ने 'साहित्य दर्पण' में इनकी संख्या १८ मानी है । लाल चन्द्रिका के टीकाकार ने भी इनका वर्णन अनुभावों के सन्दर्भ में ही किया है । जो हो, इतना अवश्य मानना पड़ेगा कि हाव नारी की संभोग-इच्छा को प्रकाश में लाने वाले सचेष्ट व्यापार हैं । मनोविज्ञान की दृष्टि से आलोचक इसे "प्लेइन्स्टिक्ट" मानते हैं वस्तुतः हाव चेष्टाओं का वह सूक्ष्म व्यापार है जिसे केवल प्रेमी पुरुष ही समझ पाता है । उसकी अभिव्यंजना अत्यन्त तीव्र होती है । अतः यह स्पष्ट है कि "हाव" का वर्णन केवल शृंगार रस में ही हो सकता है अन्य रसों में इसका स्थान नगण्य है । बिहारी सतसई में कवि का मन हावों के वर्णन में खूब रमा है तथा उन्होंने सतसई में लगभग सभी हावों का वर्णन किया है । हम यहाँ कुछ प्रमुख हावों के उदाहरण दे रहे हैं :

सुनि पग-धुनि चितई इतै न्हाति दियो ही पीठ ।

चकी, झुकी, सकुची, डरी, हँसी लजी सी दीठ ॥

(क्लिकित)

नाहिं नाहिं नाही ककै नारि निहोरे लेय ।

छुवत ओठ बिच अंगुरिनु बिरी बदन प्यौ देय ॥

(कुट्टमित)

सकुचि सरकि पिय-निकट तैं मुलकि कछुक तनु तोरि ।

कर आँचर को ओट करि, जमुहानी मुहु मोरि ॥

(मोट्टायित)

झड़ति गुड़ी लखि लालन को अँगना अँगना माँह ।

बौरी लौँ दौरी फिरति छुवति छबीली छाँह ॥

(विक्षेप)

"छुवति छबीली छाँह" में स्पर्श मुख की जैसी प्रतीति हो और इसी भ्रम में नयनवावरी होकर नायक की पतंग की छाया छूने को आँगन में दौड़ती फिरती है ।

बिधि बिधि कौन करै दूरै न्हौँ पा परै हूँ पानु ।

चितै, कितै तै लै धर्यौ इतौ इतै ते, मानु ॥

इन वर्णनों के अतिरिक्त रति स्थायी का भावन करने के लिए कवि ने सुरत और सुरतान्त तक के अनेक वर्णन किए हैं । काम-कला प्रवीण नायक नायिकाएँ प्रेम की सभी क्रीड़ाओं में जैसे अत्यन्त प्रवीण हो और उनके इंगितों की भाषा केवल वही समझते हों पर सुरत की इच्छा और उसकी प्रतिक्रिया में उमरे संचरणशील मनोविकार भी कहीं छिप सकते हैं ? बिहारी के ऐसे वर्णन उनकी विदग्ध रसज्ञता का परिचय देते हैं ।

संभोगेच्छा के कुछ उदात्त चित्र जिनमें केवल इंगितों और तज्जन्य शारीरिक व्यापार ही कार्य करते हैं, दृष्टव्य है। इन चित्रों के बाद ही कवि ने नायिका के सुरत वर्णन किये हैं, जो रसोद्रेक के चरम को प्रस्तुत करते हैं :

लाज गहौ, बेकाज कत घेरि रहे, घर जाँहि ।
 गोरमु चाहत फिरत हो, गोरमु चाहत नाँहि ॥
 देख्यो अनदेख्यो किये, अंग अंग सबे दिखाइ ।
 पैठति सी तन मैं सकुचि बैठी चितै लजाइ ॥
 भौहनु नासति मुँह नटति, आँखिनु सौ लपटाति ।
 ऐँचि छुडावति करु ईँची आगँ आवति जाति ॥
 बिबली, नाभि दिखाइ कर सिर ढकि, सकुचि, समाहि ।
 गली, अली की ओट कै, चली भली बिधि चाहि ॥

उक्त सभी दोहों में बिहारी की नायिका की रति-जन्य कामना स्पष्ट होती है। कितनी विलक्षणता से वह मन का भाव स्पष्ट कर निश्चित हो जाती है। वस्तुतः ये सब कार्य-व्यापार उसकी रागात्मकता, प्रेम-विदग्धता और चातुर्य को स्पष्ट करते हैं। ऐसे कार्य-व्यापार नगर की कला कुशल नायिकाएँ ही कर सकती हैं।

उक्त वर्णनो के परिप्रेक्ष्य में कवि द्वारा वर्णित संयोग श्रृंगार की कुछ सुरतिमूलक मुद्राओं की परिचिति भी महत्वपूर्ण है। कुछ चित्र प्रस्तुत हैं :

चमक, तमक, हाँसी, ससक, मसक भपट, लपटानि ।
 ए जिहि रति, सो रति मुकति, और मुकति अति हानि ॥

परम आनन्द देने वाली रति-मुक्ति वही है, जिसमें उक्त लक्षण हो। सुरति के कुछ वर्णन देखिए :

सकुचि सुरत-आरम्भ ही बिछुरी लाज लजाइ ।
 ढरकि दार, दुरि दिग मई ढीठि दिठाई आइ ॥

नायिका की देह्युति रति के आनन्द को किस प्रकार और अधिक बढ़ा देती है। नायिका से रति करने के लिए नायक ने दीपक बुझा दिया पर नायिका की देह-युति से अंधेरा न मिटा। लाज दूर न हुई, वह और लजाकर नायक से लिपट गई :

दीप, उजेरै हू पतिहि हरत बसनु रति-काज ।

रही लपटि छबि की छटनु, नेकौ छुटी न लाज ॥

अँगुरिनु उचि, भर भीति है, उलमि चितै चख लोल ।

रचि सौ दुहँ दुहँ के चूमे नार कपोल ॥

यही नहीं, कवि ने विपरीत-रति तक के वर्णन किये हैं और ये वर्णन इतने सक्षम हैं कि इनमें कवि ने कही नग्नता नहीं आने दी। नायिका क्रीड़ा-गर्व और

कृत्रिम भल्लाहट आदि को उभारने की ही कवि की चेष्टा रही है, जो मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भी सहज स्वाभाविक लगता है । कुछ उदाहरण देखिए :

पद्मो जोरु, विपरीत रति रुपी सुरत-रन-धीर ।
 करति कुलाहलु किकिनी, गह्यो मौनु मंजीर ॥
 विनती रति विपरीत की करी परसि पिय पाइ ।
 हँसि, अनबोलैं ही दियौ ऊतर दियौ बताइ ॥
 राधा हरि, हरि राधिका बनि आए संकेत ।
 दंपति रति-विपरीत-सुख सहज सुरतहूँ लेत ॥
 रमन कह्यो हूँठि रमनि कौ रतिविपरीत-बिलास ।
 चितई करि लोचन सतर, सलज सरोस, सहास ॥

इसके साथ ही कवि ने इसी धैर्य और शालीनता से सुरतान्त के वर्णन भी किये हैं । एक उदाहरण एतदर्थ अलम् होगा :

नीठि नीठि उठि वैठि हूँ प्यौ प्यारी परभात ।
 दोऊ नीद भरै खरै, गरै लागि, गिरि जात ॥

इस प्रकार शास्त्रीय दृष्टि से विश्लेषण करने पर बिहारी का संयोग शृंगार पूर्ण सफलता की कसौटी पर उतरता है । यो आज के काम-तत्त्व, सौन्दर्य बोध और प्रेम को दृष्टि में रख कर भी यदि बिहारी के इस संयोग शृंगार का मूल्यांकन किया जाय तो भी उसे असफल कवि नहीं ठहराया जा सकता । आज के कवि मनोविज्ञान की छाड़ में शृंगार के अन्तर्गत काम-भावना के विकृत रूप प्रस्तुत करते हैं । यह 'सेक्स' चाहे उचित हो, मर्यादा पूर्ण हो या 'परधटेंड' उसे साहित्य के नाम पर पचा तो लिया ही जाता है । फिर बिहारी जैसे रसज्ञ और मर्मस्पर्शी कवि के इन वर्णनों को अश्लील कहकर नाक-भी सिकोड़ने का अभिनय करने वाले आलोचकों का यह कौन सा धर्म है ? बिहारी को ही क्या समस्त रीति-काल को घोर शृंगारिक काल कहा जाता है । कहा जाय ! पर इस काल के कवियों के साथ न्याय तो हो । उनके सृजन-कर्म को इतनी सतही दृष्टि से देखा गया है, कि उसकी मर्मस्पर्शी कविता भी इन आलोचकों के हाथ पड़कर अत्यन्त सस्ते निर्णयों का शिकार बन गई है । यह सही है कि बिहारी के शृंगार वर्णन पर संस्कृत, अपभ्रंश, फारसी, लक्षणा ग्रन्थों तथा राज दरबारी परम्पराओं का प्रभाव है, पर उससे कवि के वर्णन कौशल, रसोद्रेक और वस्तु विषय को मौलिकता से रहित कहकर उसके सृजन की उपेक्षा की दृष्टि से देखना कहाँ तक संगत है । हमारी पुष्ट धारणा है कि रीतिकाल के साथ न्याय होना चाहिए और इस काल के कवियों के सृजन का उचित मूल्यांकन होना चाहिए । आलोचकों ने भावोत्कर्ष की दृष्टि से उसके काव्य को अनुत्कृष्ट कहा है यह बात समझ में नहीं आती एक और उनके शृंगार को एक सिद्धि माना जाता है

और दूसरी ओर उसमें दोष निकालने की दृष्टि से दोष दूढ़े जाते हैं। इसमें आलोचक अपनी दृष्टि को, पूर्ण निसंग हो, कहाँ तक अनाविल रख पाता है, यह सीचने की बात है।

बिहारी का एक-एक दोहा अपने आप में प्रबन्ध है। उसके विषय-वैविध्य पर असंगति का, शृंगार वर्णन की कुत्सितता, रीति लक्षणों की पूर्ति और उपदेशक की प्रकृति एवं अलंकरण की अनावश्यकता के लक्षण लगाए गए हैं। यह दोष दृष्टाओं की विद्वत्ता का परिचायक तो लगता है कि वे छिद्रान्वेषण में कुशल हैं परन्तु साथ ही उनकी रस-दृष्टि, सौन्दर्य बोध, प्रेमजन्य विदग्धता एवं मनोवैज्ञानिक दृष्टि आदि के सम्बन्ध में उनके मत ही ज्ञान का बोध भी कराते हैं। हम अपने विश्लेषण में पहले भी यह कह चुके हैं कि मध्ययुगीन दृष्टि से देखने पर तो बिहारी की काव्य-विदग्धता और वस्तु-वर्णन सौन्दर्य में पर्याप्त सौष्ठव मिलेगा ही, परन्तु यदि उसे आज के चश्मे से या आधुनिक दृष्टि से देखने पर भी उनका काव्य रस की उसी रससिद्धि को प्राप्त करता हुआ खरा उतरता है। बिहारी जैसे रससिद्ध कवियों का ही नहीं, रीतिकाल के लगभग सभी श्रेष्ठ कवियों का एक अनाविल दृष्टि से एक बार फिर उचित ही या न्यायोचित मूल्यांकन होना चाहिए, ताकि रीति काल के साहित्यिक महाप्राणत्व का सच्चा प्रतिनिधित्व हो। रीतिकाल सिद्धान्त-सापेक्ष और सिद्धान्त-निरपेक्ष दोनों प्रकार की दृष्टि लेकर रचे गए साहित्य से सम्पन्न काल है और बिहारी इसी रीतिकाल के एक रस प्रणेत सिद्धि प्राप्त कवि है।

एक बात और है, वह है बिहारी के पाठ की। उसका प्रमाणिक पाठ उपलब्ध न होने से बिहारी के सम्बन्ध में कई निर्णय ठीक से नहीं लिए गए। बिहारी का प्रमाणिक पाठ सम्पादन हो, इस ओर हम विद्वानों का ध्यान आकर्षित करते हैं और साथ ही यह बात भी विनम्रता से कहना चाहते हैं कि 'पूर्वाग्रह या किसी भी अन्य आप्रह' से मुक्त हो, यदि वे बिहारी का एक बार सही मूल्यांकन करने की अन्तर्दृष्टि जुटाएँ 'तभी' इस कवि के काव्य का वास्तविक आनन्द ले सकेंगे और बिहारी मध्य युग के अत्यन्त प्रतिभा-सम्पन्न रस-सिद्ध कवि थे या नहीं इस तथ्य का नीर-शीर विवेक हो सकेगा।

बिहारी का वियोग शृंगार

● प्रोफेसर ससार चन्द्र

बिहारी हिन्दी-जगत में शृंगार रस के सर्वश्रेष्ठ कलाकार हैं, इस पर दो मत नहीं हो सकते। इनकी तीक्ष्ण दृष्टि ने मानव जीवन की सर्वप्रधान वृत्ति प्रेम के अन्तरतम में पैठ कर जिस प्रकार उसके कोने-कोने, अणु-अणु को अलोकित किया, उसी तरह प्रेम के आधारभूत सौन्दर्य के सूक्ष्म से सूक्ष्म सकेत को, उसकी क्षण-क्षण में परिवर्तनमान छटा को भी निहारा और फिर उनके ऐसे सर्वानुपूर्ण चित्र खींचे जैसे शायद ही अन्यत्र मिले। प्रसिद्ध अंगरेज मनीषी डा० ग्रियर्सन ने— “मैंने बिहारी के जैसी कविता योरप की किसी भाषा में नहीं देखी” कह कर उन्हें विश्व के प्रेम कवियों में जो सर्वश्रेष्ठ पद दिया है, उसमें स्वल्प मात्र भी अतिरंजना नहीं है।

बिहारी ने अपने चित्रण कोशल से शृंगार की सर्वांगीण अभिव्यक्ति की है। उनकी सारी सतसई एक विशाल चित्र बोधिका है, जिसमें विभाव, अनुभाव और संचारी-भाव की स्थूल से स्थूल और सूक्ष्म दशाओं के मार्मिक, सजीव एवं स्वाभाविक चित्र हैं। विलक्षण कल्पना, प्रतिभा-पाटव तथा पैनी अन्तर्दृष्टि की तूलिका से जो फड़कता रंग-रूप इन चित्रों को प्राप्त हुआ है, वह बिहारी जैसे कुशल कलाकार का अपना जगतकार है। शृंगार के दोनों संयोग और वियोग बिहारी की प्रत्युत्पन्न प्रतिभा के स्पर्श से सम्यक् प्रतिभा सिद्ध हुए हैं। वियोग में तो बिहारी की सर्वतोमुखी शृंगार भावना की सुध्वरी विशेष रूप से निखर आई है। वास्तव में शृंगार को “रसराज” पद देने का अधिकतर अर्थ विप्रलम्भ वियोग को ही है, और यही कारण है कि सभी कलाकारों ने संयोग पक्ष की अपेक्षा वियोग पक्ष को अधिक महत्व दिया है। हम देखते हैं कि हृदय बोधिका को कितनी मधुरतम तान वियोग में छिड़ती है। सेतनी-संयोग के मधुर क्षणों में नहीं। एक अंगरेज कवि के ये शब्द “लव इज लवलिफ्ट हू ने एबन्डेन्ट इन टियर्स” अर्थात् अश्रु परिलक्षित होने पर ही प्रेम सौन्दर्य की पराकोटि में पहुँचता है, सर्वथा तथ्य पूर्ण है। सोना प्रबल अनलताप में जब खूब तप जाता है तब कहीं कुन्दन बनता है। प्रेम परीक्षा को कसौटी भी विरहानल की मट्टी ही है।

कुछ लोग विरह में प्रेम को क्षीण प्राय समझते हैं। वे “मुँह देखे की मुहब्बत” के पक्षपाती हैं। दूसरे शब्दों में वे “आँख की ओट, मन से बाहर” “आउट आफ साइट आउट आफ माइन्ड” वादी हैं। उनके कानों में कालिदास के ये शब्द

“स्नेहानाहुः किमपि विरहे ध्वमिनः ” अर्थात् कुछ लोग विरह में प्रेम को समाप्त हुआ कहते हैं, अवश्य गूँजते रहते हैं। वास्तव में यह उनका महान् भ्रम है। केवल शरीर एवं उपकी क्षण-भंगुर सौन्दर्य छटा की उपस्थिति में भडक जाना और उसके अभाव में ठंडा पड़ जाना प्रेम नहीं होता। वह वासना होती है जिसे हम प्रेम के ऊपर चढ़ी हुई मल की परत कह सकते हैं। इस मल का तो कालिदास ने स्वतः परिशोधन किया है। मेघदूत, कुमार सम्भव और शाकुन्तल प्रायः प्रेम यज्ञ है, जिनमें क्रमशः कुबेर के शापानल, महादेव की तृतीय नेत्राग्नि और दुर्वासा की क्रोधाग्नि से यह मल सर्वथा फूंक डाला गया है। इसके अतिरिक्त यज्ञ, पार्वती और शकुन्तला तपोवन में उतर कर साधना करने के बाद ही सच्चे प्रेम के पात्र बन सके हैं। इस तरह प्रेम भौतिकता के ऊपर एक अध्यात्मिक वस्तु है। इसका निखार विरह में ही हुआ करता है। कारण यह है कि अपनी मुक्त दशा में होने से संयोग में तो यह केन्द्रानुग-समस्त संसार से सिमट कर एकनिष्ठ ही रहता है, उसमें आगे नहीं जाता किन्तु वियोग में ऐसी बात नहीं। प्रेम भावना वियोग में अपनी सीमित-परिधि से निकल कर असीम रूप में अभिव्यक्त होने लगती है। फिर तो क्या अन्य सभी जड़-चेतनो में प्रियतम अथवा प्रियतमा के दर्शन होने लगते हैं। इस तरह प्रियतमात्मकता के अद्वैतवाद की पुनीत अनुभूति में परिनिष्ठित हुआ प्रेम विरही जन को सान्त से अनन्त की ओर ले जाता है और मर्त्य से अमर बना देता है।

वियोग-चित्रण में बिहारी को निसदेह प्राचीन संस्कृत कलाकारों से मिली है। विरहियों की अपनी अग्नि-परीक्षा में दस दशाओं से होकर निकलने की जो प्राचीन परम्परा है, उसका बिहारी ने पूरा-पूरा उपयोग किया है। वे हैं “अभिलाषा, चिन्ता, स्मृति, गुण कथन, उद्वेग, प्रलाप, व्याधि, जडता और मरण। सभी पर उन्होंने तूलिका चलाई है। इसमें सन्देह नहीं कि व्याधि पर आपने अधिक रंग बिखेरा है। इसके अतिरिक्त स्वप्न-दर्शन, सन्देश एवं पत्रादि द्वारा मनोविनोद के भी चित्र खींचे हैं। अभिप्राय यह है कि विरह-व्यथित मानव-हृदय की जितनी दशाएं और वेदनाएं होती हैं, सभी का सफल अंकन किया है। दोहों का शब्द-शब्द अक्षर-अक्षर, वियोग की गहरी आहें भरता हुआ अन्तर्व्यथा की सूक्ष्म से सूक्ष्म धडकन से स्पन्दित है। यहाँ तक कि सारी बाह्य प्रकृति भी संवेदना पूर्ण हो स्वयं भी विरह की आग उगलने लगती है। इस तरह के चित्रण में बिहारी ने अवश्य यत्र-तत्र कुछ अतिशयोक्तियों और अत्युक्तियों का भी आश्रय लिया है किन्तु वे सब लाक्षणिक हैं, व्यथा की गहराई को हृदयंगम बनाने के लिये हैं, व्यंग्यार्थ को अधिक चुभता रूप देने के अभिप्राय में हैं। उन्हें अपने वाक्यार्थ में लेना और कवि पर अस्वाभाविकता का दोष मढ़ना सरासर अनुचित है

वियोग पक्ष के चित्र खींचने से पूर्व बिहारी प्रारम्भ में नायिका को प्रवत्स्यत्पतिका के रूप में यों अंकित करते हैं :

ललन चलन सुनि छुपु रही बोली आपु न ईठि ।

राख्यो गहि गाढ़ै गरे मनो गलगली डीठि ॥

ललन-प्रियतम की चलने की बात उन्हीं के मुँह से सुनकर बेचारी छुप रह गई । स्वयं ईठि-प्रेम-पूर्वक जैसे पहले बोला करती थी, वैसे आज न बोली । वह समझदार थी, देख रही थी, कि परदेश-गमन के दुख से स्वयं प्रियतम की आँखें डबडबा गई हैं । वह भी यदि अपनी वियोग-व्यथा कह देती तो बेचारे को और भी दुख होता, इसलिए दिन ममोस कर छुप खड़ी रही, ऐसी लगती थी कि मानो प्रियतम के आँसुओं से गीली दृष्टि ने बेचारी के गले का मार्ग रोक रखा हो । बोले तो कैसे बोले ? प्रियतम भी क्या है ? विवश था । घर बैठे भी कहीं आजीविका चलती है । अन्त में हृदय पर पत्थर रख कर परदेश चल ही पड़ा । युगल का यह जुदाई का यह क्षण कितना मर्मन्तिक हुआ करता है तभी तो कालिदास के विरही यक्ष ने मेघ के हाथों अपनी प्रियतमा को सन्देश भेज कर अन्त में कृतज्ञता के रूप में मेघ के लिये केवल यही मंगल कामना की थी

“माभूदेवं क्षणमपि च ते विद्युता विप्रयोगः

उत्तर मेघ—५५

“परमात्मा करे तुम्हें क्षण भर भी अपनी “बिजली” से ऐसा वियोग न हो” । मेघ तो निमित्त मात्र है । वास्तव में कवि मेघ के व्याज से मनुष्य मात्र के लिए यह कामना करता है कि उनका अपनी प्रियतमाओं से वियोग न हो । किन्तु यहाँ तो लाचारी है । बेचारी के सिर पर वियोग का पहाड़ टूटने का पहला ही अवसर है । प्राणों पर आफत आने लगी । शैतान की आँत की तरह लम्बी वियोग की रातें काटे नहीं कटतीं । हृदय का दुख भरा संसार किसे दिखाए । मन किसी भी काम में तो नहीं लगता । मन बहलाव का साधन अपनाने पर भी उसकी बेचैनी का चित्र बिहारी ने यो खींचा है :

ह्यां तैं ह्यां ह्यां तैं इहाँ नेकी धरति न धीर ।

तिसि दिन ठाढ़ी सी फिरति बाढ़ी गाढ़ी पीर ॥५२५॥

यहाँ से वहाँ जाती है और वहाँ से यहाँ आती है, परन्तु जरा भी धीरज नहीं धर सकती । “गाढ़ी पीर” ऐसी अधिक बटी हुई है कि जली हुई सी रात दिन इधर-उधर फिरा करती है । जले हुए आदमी को चैन कहाँ ? तड़पता ही रहता है । वियोग भी जलाने वाली अग्नि ही तो है । चेहरे का सारा रंग जाता रहा । कुछ ही दिनों में देखिये क्या थी और क्या हो गई :

कर के मोड़े कुसुम लौ गई बिरह कुम्हिलाय ।

सदा-समीपिनि सखिनि हूँ नीठि पिछानी जाय ॥ ५१६

हाथ से मसले हुए फूल की तरह बेचारी ऐसी कुम्हिला गई है कि सर्वदा पास में रहने वाली सहेलियों द्वारा भी बड़ी मुश्किल से पहचानी जा रही है। सखियाँ हैरान हैं कि उसकी फूल जैसी देह कहाँ गई। वियोग रोग होता ही ऐसा है कि मनुष्य सूखकर काँटा बन जाता है। इस पर कोई भी औषधि अपना प्रभाव नहीं दिखा सकती। यह सर्वथा लाइलाज है। किन्तु एक बात अवश्य अच्छी है और वह है “विरह सुकाई देह, नेहु कियौ अति डह डही।” देह को निःसन्देह विरह ने सुखाकर क्षीण बना दिया है, परन्तु स्नेह को हरा-भरा-लहलहाता कर दिया। यह तो जवासा और जवाकुसुम की सी बात हो गई है। वर्षा ऋतु के मेघ के बरसने पर जवासा तो क्षीण हो जाता है, किन्तु जवाकुसुम नये कोपलो से सम्पन्न होकर लहलहा उठता है वास्तव में प्रेम का निष्कर्ष विरह ही होता है। क्यों न डहडहा हो। बेचारी की शरीर-क्षीणता का चित्र देखिए :

करी बिरह ऐसी तरु गैल न छाड़त नीचु ।

दीने हूँ चसमा चखनि चाहै लहै न मीचु ॥ (१४०)

विरह ने ऐसा बना दिया कि मीचु (मौत) आँखों पर चश्मा लगा कर भी देखना चाहे तो भी न देख सके। देखे और ढूँढ़े भी कैसे? वह तो क्षीण होकर परमात्मा बनी हुई है। जहाँ आँख की गति ही नहीं, चश्मा क्या करेगा? कृशता की भी हद हो गई है। इतना होने पर भी मुझा विरह उसका पीछा नहीं छोड़ता। आलोचक इसे अतिशयोक्ति कहेंगे, किन्तु इस वाच्यार्थ के पीछे छिपा हुआ व्यंग कितना मार्मिक एवं हृदय से सम्बद्ध है, यह सहृदय ही जानेगे। बिहारी के इस चित्र को देख कर एक उर्दू कवि की उक्ति बरबस याद आने लगती है :

इन्तहाए ला गरी से जब नज़र आया न मैं ।

हँस के वो कहने लगे बिस्तर को झाड़ा चाहिए ॥

कालिदास ने भी यक्ष के मुँह से मेघ को कहलवाया था :

“जमीन पर एक करवट से पड़ी हुई मेरी प्रिया को तुम आस-पास बिखरे हुए मोतियों की लड़ियों जैसे आँसुओं से ही पहचान सकोगे। वैसे उनका पता लगाना कठिन है” :

आधिक्षामां किरहस्यने सन्निवराणैकपाश्वर्या ।

तामेवोष्णी विरहमहतीमश्रुभिर्गमयन्तीम् ॥ उत्तर मेघ—२६

बिहारी की कल्पना में तो ऐक्य धारी मृत्यु को भी पहचानने में असमर्थ ठहराकर कालिदास से टक्कर खा है

कृशता के साथ-साथ विरहिणी को जब देखो ताप भी चढ़ा रहता है। “विरह वरनि बिललात” देखकर सखियाँ ठंडक पहुँचाने के लिए गुलाब जल लाती हैं किन्तु शरीर पर डालते-डालते वह बीच में ही सूख जाता है। अहो ! कैसा तीव्र ताप है कि एक भी बूंद गात्र तक पहुँचने नहीं पाती। श्री हर्ष की विरहिणी दमयंती का भी ऐसा ही हाल था। सखियाँ उसके हृदय पर “सरसं सरसी रूहम्” रखना हीचाहती थी कि वह तत्काल “श्वसितं निमित्तं मर्मरम्”—मुख के भभके से पापड़ बन जाता था। यहाँ तो खस-खस की “रावटी” का भी प्रबन्ध किया गया, जो जेठ की दोपहरी को भी माघ की जैसी रात बना देने के लिए प्रसिद्ध है, किन्तु क्या किया जाय, वह भी यहाँ “उबली जाती है”। पड़ोसिनें हाल पूछने के लिए आया करती हैं। शीत-ऋतु में तो उन्हें नायिका के पास बैठे रहने में कोई असुविधा नहीं होती, बल्कि सुख ही पहुँचता है क्योंकि हीटर जो पास ठहरा, किन्तु ग्रीष्म में उन्हें भली-भाँति ज्ञात हो जाता है कि इसकी पड़ोसिन होना अपनी जान जोखिम में डालना है। वास्तव में दुगना ताप सहना कोई सरल बात नहीं है। कोटि यत्न करने पर भी बेचारी की “तन की तपनि” तब तक नहीं जा सकती “जो लौ भीजै चीर लौ रहे न प्यो लपटात” इसका ऐसा भाग्य कहाँ ? “प्यो” देवता तो सुदूर परदेश में हैं जिनका जल्दी लौट आना बड़ा कठिन है। इसे तो अपने देवता के ध्यान और चिन्तन में तिल-तिल कर जलना ही बड़ा है।

हृदय का पिघल-पिघल कर आँखों से बह आने का करुण चित्र देखिए :

तन्वयी आँच अब विरह की रह्यो प्रेम-रस भीजि ।

नैनन के भग जल बहै हियो पसीजि पसीजि ॥ ३७८ ॥

अर्थात् प्रेम रूपी रस (जल) से भीगा हुआ तन्वयी विरहाग्नि की आँच से संतप्त बेचारी का हृदय पसीज-पसीज कर नैनो के रास्ते जल के रूप में बह रहा है। यही विरहिणी ने सारी की सारी अर्क-प्रक्रिया ही सामने रख दी है। किसी वस्तु को खूब भिमी दो और फिर नालिका यन्त्र में आण पर चढ़ो दो, अर्क निकल आयेगा। नायिका का हृदय तो प्रेम-रस में भीगा हुआ है ही, अग्नि विरह बन गई और आँखें नालिका हैं ही। कलाकार की कूची ने समासोक्ति का कैसे बढ़िया रंग चढ़ाया है कि देखते ही बनता है। सुकवि पं० अम्बिकादत्त व्यास ने उपर्युक्त दोहे पर कुण्डलियाँ बनाकर चार चाँद लगा दिए हैं।

दोहों के साथ मिला कर आगे पढ़िए :

“हियो पसीजि-पसीजि हाय दूग द्वार बहुत है ।

काजर नहिं जरि गए अचिक रंगस्थायि गहत है ॥

“सुकवि” बूंद मिस टूक-टूक ह्वे निकरि चली सब ।

नय याहि में प्रीतम है यह लख्ये आँच अब ।

अन्त में अपने को जीवन से निराश अनुभव करती हुई नायिका ने पत्र में नायक जो मन्देश भेजा वह भी पढ़िए :

विरह विपत्ति-दिन परतही तजे मुखनि सब अंग ।

रहि अब लौ, ब दुखी भए चला-चली जिय संग ॥ (४४५)

अर्थात् विरह विपत्ति के दिन आने पर सुखो ने तो सभी अंग छोड़ ही दिए थे । दुःख ही अब तक साथ रहे किन्तु अब वे भी प्राणों के साथ चला-चली कर रहे हैं—न जाने की ही तैयारी कर रहे हैं । कितनी मर्मान्तक एवं कष्ट भरी पत्रिका है । पढ़ते ही सारा शृंगार कष्ट की सीमा पर मँडराने लगता है । उस बेचारी का भी वग नहीं चलता था । प्राणों का घर हृदय ही हुआ करता है और, जैसा कि ऊपर कह आये है जब वही पिघल-पिघल कर बाहर-निकलने लगे तो वह कब तक टिका रह सकता है । एकदम शरीर को मूर्छा और जड़ता घेरने लगी, और वह दिन भी आ पहुँचा कि रही कराहि आज मुँह “त्राहि न त्राहि” सारे मोहल्ले में हल्ला मच गया । पड़ोसिने इकट्ठी हो गई जो भी हाल देखती कष्टों के दो आँसू बहा देती, दाहण यंत्रणा देखकर किसी एक के मुख से तो निकल ही पड़ा—“विरह ज्वाल जरिबो लखै मरिबौ भई असीस” अर्थात् इस प्रकार जलती हुई देखने से तो इसका मर जाना एक असीस होगा, क्योंकि मर जाने से बेचारी इस महान् कष्ट से तो छूट जायगी । झट उत्तर में दूसरी भी बोल उठी “मरन मिटे दुख एक को विरह दुहँ दुख होइ” । यों एक दम सारा वातावरण कष्टों से भर गया और बुरे आसार प्रकट होने लगे । सभी देखने वालों के हृदय पुकार उठे कि “अब सरी कि तब मरी”, और अन्ततः ना हुई भी नहीं । “मीठु सवानु” मृत्यु रूपी जो अब तक “विरह अग्निनि लपटनु” के डर से झपट न सकता था, साहस बटोर कर झपट ही पड़ा और देखते ही देखते बेचारी के “सँसौ-हसँसौ” श्वास रूपी हंस को ले उड़ा । सबके सब अवाक रह गए । ट्रेजिडी होकर ही रही । एक देवी प्रेम बेदी पर बलि चढ़ गई और भविष्य में प्रेम के घर में प्रवेश करने वाले प्रत्येक व्यक्ति को सदा के लिए एक ज्वलंत चेतावनी दे गई—“सीस उतारि भुइमाँ घरे तब बैठे घर माहि ।” मृता ने मनोविनोद के लिए घर में एक तोता पाल रखा था । बाद में अकेला वही जिस तरह अपनी मालकिन की कष्ट कहानों आने-जाने वालों को सुना-सुना कर रुलाया करता था, उसका भी चित्र बिहारी ने खींच रखा है और यह उसके वियोग पक्ष का अंतिम चित्र है :

कहे जु बचन वियोगिनी विरह-बिकल विललाय ।

किए न को अंसुआ सहित सुवाति बोल सुनाइ ॥

विरह से विकल हुई उस वियोगिनी ने (प्राण त्यागते समय निराश हो) विललाकर जो बचन कहे थे — उन्हें सुना सुना कर मुग्गे ने किमको अश्रु पूर्ण नहीं किया ? एक स्वामीभक्त सेवक की तरह वह सुग्गा स्वयं भी जीवन पर्यन्त रोता

रहा, सुग्गा क्या रोया, बल्कि सुग्गे के रूप में स्वयं प्रकृति रोई । मृता की चितानल से जो धुआँ निकला वही बादल बन कर आज तक आँसू बहाता रहता है और वियोगिनी के प्रेम-वलिदान की कसूर कहानी को सदा हरा-भरा किये रहता है ।

हम पीछे कह आये हैं कि वियोग की अन्तिम दशा मृत्यु हुआ करती है, । किन्तु क्या संस्कृत-साहित्य और क्या हिन्दी-साहित्य कहो किसी बिरले ही कलाकार ने मृत्यु का चित्र खीचा होगा । कवियों ने अधिक से अधिक मरणावस्था तक ही वियोगियो को पहुँचाया है, उसके आगे नहीं गए । बिहारी एक ऐसे कलाकार हुए हैं जिन्होंने वास्तविक मृत्यु तक का चित्र खीचा है जो हिन्दी-साहित्य में एक सर्वथा नवीन उद्भावना है ।

यहाँ बिहारी सतसई में बिखरे हुये वियोग के उच्छ्वासों को बटोर एवं पिरोकर एक लड़ी के रूप में पाठको के सामने रखा है । यद्यपि कलाकार के एलबम में अनेक ऐसे चित्र हैं जिनमें वियोग अपनी चरम अवस्था को पहुँच चुका है, परन्तु यहाँ उनमें से कुछ एक का ही उपयोग किया गया है । वियोग की तरह बिहारी का संयोग पक्ष भी अत्यन्त उत्कृष्ट है । कहना न होगा कि कवि ने प्रेम के किसी भी पहलू को अछूता नहीं छोड़ा । यही कारण है कि शृंगार में बिहारी से टक्कर लेने वाला अन्य कोई हिन्दी कवि नहीं है । हिन्दी साहित्य गगन में यदि "भूर सूर तुलसी सती" है तो श्री राधाचरण गोस्वामी के शब्दों में "बिहारी पीयूष वर्षा मेघ हैं, जिनके उदय होते ही सबका प्रकाश आच्छन्न हो जाता है । फिर जिसकी दृष्टि से कवि कोकिल कुहकने, मन भयूर नृत्य करने और चतुर चातक चहकने लगते हैं । फिर बीच में जो लोकेतर भावों की विद्युत चमकती है वह हृदयच्छेद कर जाती है ।

बिहारी सतसई में नायक-नायिका भेद

● डॉ० भगवानदास तिवारी

हिन्दी-साहित्य के उत्तर मध्यकाल में रीति-परम्परा का जो चरमोत्कर्ष बिहारी सतसई में परिलक्षित होता है, उसका मूल उत्स संस्कृत-साहित्य-शास्त्र में पाया जाता है। संस्कृत-साहित्य-शास्त्र में नायक-नायिका-भेद-निरूपक ग्रन्थों के तीन वर्ग हैं। यथा, नाट्य-शास्त्र, काव्य-शास्त्र और काम-शास्त्र। नाट्य-शास्त्र के अंतर्गत भरतु मुनि का नाट्य-शास्त्र, धनंजय का दशरूपक, सागरनन्दी का नाटकलक्षणरत्न-कोष तथा रामचन्द्र गुणचन्द्र का नाट्यदर्पण उल्लेखनीय है। काव्य-शास्त्र में नायक-नायिका भेद निरूपण दो प्रकार के ग्रन्थों में पाया जाता है। प्रथम प्रकार के वे ग्रन्थ हैं, जिनमें शृंगार रस के अन्तर्गत नायक-नायिका भेद का विवरण मिलता है, जैसे—रुद्रट का काव्यालंकार, भोज का सरस्वती कठाभरण और शृंगार प्रकाश, आचार्य विश्वनाथ का साहित्य दर्पण आदि। शृंगार रस की चर्चा करते हुए नायक-नायिका प्रकरण लिखने वाले रुद्र भट्ट, श्रीकृष्ण कवि, वाग्भट्ट प्रथम, हेमचन्द्र, शारदा तनय, विद्यानाथ, शिग भूपाल, वाग्भट्ट द्वितीय, केशव मिश्र आदि कवि भी इसी वर्ग में परिगणित किए जा सकते हैं। दूसरे प्रकार के वे ग्रन्थ हैं, जिनमें केवल नायक-नायिका भेद ही निरूपित किया गया है। भानु मिश्र की रसमंजरी या अकबरशाह 'बड़े साहब' की शृंगार मंजरी इसी वर्ग की रचानाएँ हैं। इनमें भी भानु मिश्र की रसमंजरी बड़ी प्रसविष्णु रचना है, क्योंकि कृपाराम कृत हित तरंगिणी, सूरदास कृत साहित्य लहरी, नन्ददास की रसमंजरी, रहीम कृत बरवै नायिका भेद और सुन्दर कवि कृत सुन्दर शृंगार आदि पर भानुमिश्र की रसमंजरी का व्यापक प्रभाव पाया जाता है। रीति-काल के आचार्य केशव की रसिक प्रिया पर रसमंजरी के अतिरिक्त, साहित्यदर्पण, रसार्णव सुधारक, सरस्वती कण्ठाभरण आदि की भी हल्की सी छाया पायी जाती है। इसी परम्परा में काव्यशास्त्र के अन्तर्गत रीतिकाल में अनेक नायक-नायिका भेद निरूपक ग्रन्थों की रचना हुई है।^१ नाट्य-शास्त्र और काव्य-शास्त्र के बाद काम-शास्त्र में नायक-नायिका भेद का अत्यन्त सूक्ष्म और विस्तीर्ण विवरण मिलता है, इसके लिए वात्स्यायन का कामसूत्र, कक्कोक या कोका परिणत का रति रहस्य, महाकवि कल्याण मल्ल कृत अनंग रंग एवम् ज्योतिरीश्वरी कृत पंच-सायक पठनीय ग्रन्थ हैं।

कामशास्त्र में नायक-नायिका की रतिक्रीड़ा को अत्यन्त सूक्ष्म, विशद, व्यावहारिक एवम् वैज्ञानिक दृष्टि से शास्त्रीय अध्ययन का विषय बनाया गया है और

स्त्रियों के अंग-प्रत्यंग की रचना, उनकी कामशक्ति, प्रेमप्रिया, परिस्थिति, प्रवृत्ति आदि के आधार पर उनका वर्गीकरण किया गया है। काम-शास्त्र के अनुसार स्त्रियों के चार प्रमुख भेद किए गए हैं—(१) पद्मिनी, (२) शंखिनी, (३) चित्रिणी, और (४) हस्तिनी। इनके साथ-साथ उसमें कन्याप्रकरण, पारदारिक प्रकरण, वैशिक प्रकरण, ज्येष्ठाक निष्ठावृत्त, अनेक कान्तानुवृत्ति इत्यादि के माध्यम से स्त्री-पुरुष की कामवृत्ति का सांगोपांग विवेचन भी किया गया है।

बिहारी की समसामयिक और पूर्ववर्ती नायक-नायिका भेद निरूपक साहित्य-परम्परा के परिपार्श्व में यदि उनकी सतसई का अन्तर्मन्थन और विश्लेषण किया जाय और बिहारी सतसई में विद्यमान नायक-नायिका के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेदोपभेदों को देखा जाय तो साधिकार इस तथ्य की घोषणा की जा सकती है कि बिहारी पूर्ववर्ती और युगप्रचलित नायक-नायिका भेद परम्परा के केवल ज्ञाता ही नहीं अपितु उसके निष्णात् आचार्य और प्रकाण्ड विद्वान् भी थे, इसीलिए नायिका के चक्षुग्राह्य रूपसौंदर्य, उसके सूक्ष्मातिसूक्ष्म भाव एवम् कियाकलापो के चित्रण में उन्होंने अद्वितीय सफलता पाई है। संक्षेप में, बिहारी नायिका की अन्तर्वृत्ति, उसके रूप, यौवन, शृंगार, हाव भाव, कटाक्ष, बाह्य चेष्टाएँ आदि के चतुर चितरे थे। उनकी वृत्ति नायिका के संयोग शृंगार वर्णन में जितनी रमी है, उतनी वियोग शृंगार वर्णन में नहीं, इसीलिये बिहारी की नायिका के विरह वर्णन अतिरंजना से आक्रांत, अस्वाभाविक और किसी सीमा तक हास्यास्पद तक हो गये हैं। विरह में उनकी नायिका का साँसों के हिंडोले पर झूलना इसका अच्छा प्रमाण है।^२

यद्यपि बिहारी सतसई में निरूपित नायक-नायिका भेद काव्यशास्त्रानुमोदित है, फिर भी यदि बिहारी की नायिका को कामशास्त्र की दृष्टि से देखा जाय तो वह कोमलांगी, सहज सौन्दर्य सम्पन्न, साज शृंगार समलंकृता, यौवन श्री विभूषिता पद्मिनी नायिका ही प्रतीत होती है। इस मत के समर्थन में बिहारी सतसई के कुछ दोहे दिए जाते हैं :

लिखन बैठि जाकी छबी गहि गहि गरब गरूर ।
भए न केते जगत के चतुर चितेरे कूर ॥
तन भूषन, अंजन हगनि, पगन महावर-रंग ।
नहि सोभा कौ साजियत, कहिबे ही कौ अंग ॥
मानहु विधि तन-अच्छ-छबि, स्वच्छ राखिबे काज ।
हग-पग पोछन कौ किये, भूषन पायंदोज ॥
पहिरि न भूषन कनक के, कहि आवत इहि हेत ।
वरपन के से मोरने देख दिखाई देत ।

अंग अंग छवि की लपट, उपटति जाति अछेह ।
 खरी पातरीऊ तऊ, लने मरी सो देह ॥
 कहा कुसुम कह नौमुदी, कितक आरसी जोति ।
 जाकी उजराई लखै, आँख ऊजरी होति ॥
 बरन बास सुकुमारता, सब बिधि रही समाय ।
 पँखुरी लगी गुलाब की, गात न जानी जाय ॥
 अरुन बरन, तरुनी-चरन-अँगुरी अति सुकुमार ।
 चुवत सुरंग रंग सो मनौ, चपि बिछुवन के भार ॥
 भूषन-भार सँभारिहै क्यों इहि तन सुकुमार ।
 सूधे पाय न धर परत, सोभा ही के भार ॥
 रससिगार मंजन किये, कंजन-भंजन-देन ।
 अंजन-रजन हू बिना, खंजन-गंजन नैन ॥
 बेदी भाल, तँबोल मुह, सीम सिलसिले चार ।
 हग अजि राजे खरी, एई सहज सिंगार ॥

बिहारी सतसई में कामशास्त्र की दृष्टि से गन्दिनी, चित्रिणी और हस्तिनी के वर्णन नहीं मिलते। अपनी नायिका की मांसलता, ऐन्द्रिकता, रूपछटा, अंगार, भाव, गुण, लक्षण और कार्य-व्यापारों के वर्णन में बिहारी ने कही-कही मन की कुण्ठाओं और असामाजिक प्रवृत्तियों का भी परिचय दे डाला है। यथा :

सहज लचिकन स्याम रुचि, मुचि, मुगन्ध सुकुमार ।
 गनत न मन पथ अपथ लखि, बिथुरे सुधरे द्वार ॥

नायिका के बिखरे-सुधरे बालों को देखकर नायक मन के पथ-अपथ की चिन्ता छोड़^३ एकदम नायिका की ओर खिंच जाना मर्यादा के प्रतिकूल है, किन्तु बिहारी द्वारा इस प्रकार की भाव व्यंजना तदयुगीन दरबारी साहित्य और सामन्ती भोगवादी प्रवृत्ति के उन पर पड़े हुए क्षयिष्णु प्रभाव का फल है। इसे स्वीकार करने में हमें किसी प्रकार का संकोच नहीं होना चाहिये।

नायक-नायिका भेद विषयक साहित्य की परम्परा, बिहारी की नायिका का स्वरूप, तदयुगीन दरबारी साहित्य और सामन्ती प्रवृत्ति की पृष्ठभूमि में बिहारी सतसई में विवेचित जो नायक-नायिका भेद पाया जाता है वह इस प्रकार है :

शास्त्रीय दृष्टि से नायिकाओं के तीन प्रमुख वर्ग किये जा सकते हैं—(१) स्वकीया, (२) परकीया, और (३) साधारणी या सामान्या नायिका। कामवासना की प्रवृत्ति और प्रिय-मिलन की उत्कण्ठा की तीव्रता के अनुसार स्वकीया में काम-भुक्ति और उत्कण्ठा समान रूप से पाई जाती है सामाजिक संकोच और मन से

मुक्त वातावरण में नायक उसके साथ स्वच्छन्दतापूर्वक विहार कर सकता है। काम-शास्त्र, शृंगार शास्त्र और धार्मिक मान्यता के अनुसार यह स्वकीया प्रधानरस की नायिका बनने में सक्षम होती है, अतः नायिका के समस्त भेदोपभेदों में स्वकीया सर्वश्रेष्ठ नायिका होती है। परकीया में काम की प्रवृत्ति और मिलन की उत्कण्ठा तो समान रूप से पाई जाती है, किन्तु नायक सामाजिक संकोच के कारण भय-मुक्त वातावरण में उसके साथ स्वच्छन्दतापूर्वक विहार नहीं कर सकता, अतः जिस नायिका के साथ विहार करने में उत्कण्ठा और संकोच में द्वन्द्व हो, उसे परकीया नायिका कहा जाता है। परकीया के भी दो भेद होते हैं—(१) कन्या और (२) प्रौढ़। इन दोनों में कामवासना और उत्कण्ठा समान रूप से हो सकती है, किन्तु कन्या सामान्यतः रतिकला से अनभिज्ञ होती है, वह कालान्तर में विवाह की सामाजिक स्वीकृति पाकर स्वकीया भी हो सकती है, परन्तु प्रौढ़ कामकला विदारदा होती है अतः नायक के साथ उसका प्रच्छन्न संभोग ही संभव होता है। साधारणी नायिका को सामान्या या वेश्या भी कहा जाता है। इसमें न तो मिलन की उत्कण्ठा होती है और न उससे मिलन में सामाजिक संकोच या भय का भाव ही रहता है। समाज और धर्म की दृष्टि से यह निष्ठ नायिका है।

(१) स्वकीया :

वय-विचार की दृष्टि से स्वकीया नायिका के तीन भेद होते हैं—(१) मुग्धा, (२) मध्या और (३) प्रौढ़। महापात्र विश्वनाथ ने स्वकीया मुग्धा की पाँच विशेषताएँ बताई हैं, जिनके अनुसार उसमें यौवन का प्रथम आगमन, काम का प्रथम संचार, रति में वामाचरण, मान में मृदुता एवम् लज्जा का आधिक्य पाया जाता है। बिहारी सप्तसई में स्वकीया मुग्धा की पाँचों अवस्थाएँ पाई जाती हैं :

(क) यौवनागम : नहीं पराग नहीं मधुर मधु, नहीं विकास ईहि काल ।
अली कली ही सो बन्धू, आगे कौन हवाल ॥
देह दुलहिया की बढे, ज्यों ज्यों जीवन-जोति ।
त्यों त्यों लखि सौत्यों सबै, बदन-मलिन दुति होति ॥

यौवन के विकास के साथ ही साथ शारीरिक कान्ति वृद्धिगत होती है ।
वयः सन्धि भी इसी के अन्तर्गत आती है :

छुटी न सिसुता की झलक, झलक्यों जीवन अंग ।
दीपति देह दुहूनि मिलि, दीपति ताफता-रंग ॥

(ख) काम का प्रथम संचार :

काम का संचार होते ही :

औरे ओप कनीनिकनि, गनी घनी-सिरताज ।
मनी घनी के नेह की बनी छनी पट-लाज

(ग) रसि मे वामाचरणा :

काम के प्रथम संचार के साथ ही नायिका की आँखों में कान्ति छाना, उसका लज्जित होना, नाक मोड़ना, नाही करना, निहोरे लेना, प्रिय द्वारा दिधे गये पान के मुख में लेने से बचने की चेष्टा करना आदि वामाचरणा है :

नाक मोरि नाही करै, नारि निहोरें लेइ ।

छुवत ओठ पिय आँगुरिन, बिरी बदन प्यो देइ ॥

(घ) मान मृदुता :

मुग्धा का मान कठोर नहीं मृदु होता है, अतः वह दीर्घजीवी नहीं होता :

मोहि लजावत निलज ये, हुलसि मिलत सब गात ।

भानु-उदै की ओस लौं, मान न जान्यो जात ॥

(ङ) लज्जाधिक्य :

लज्जा का आधिक्य मुग्धा का स्वभावगत गुण है, जो उत्कण्ठा और मिलन में प्रायः प्रकट होता है । यथा :

समरस-समर-सकोच-बस-बिबस न ठिक ठहराय ।

फिरि फिरि उभक्ति फिरि दुरति, दुरि दुरि उभक्ति जाय ।

केवल शरीर विज्ञान ही नहीं, मनोविज्ञान और कामशास्त्र की दृष्टि से वयः सन्धि का काल मनुष्य के जीवन में भाव, विचार और कार्य व्यापारों में बड़ा संक्रमण उपस्थित करता है । जब नायिका के शरीर में यौवनागम प्रारम्भ हो जाता है, तब उसके स्वभाव में संकोच, भीरुता आदि पाये जाते हैं । मना करने पर हठ करना उसकी किशोरावस्था के चापल्य का लक्षण है और चलते समय कटि में लचक अगम यौवनागम का संकेत है । बिहारी के शब्दों में इस प्रकार की अज्ञात यौवना नायिका का रूप देखिए :

बरजैं दूनी हठ चढ़े, ना सकुचै न सकाय ।

दूदति कटि दुमची मचक, लचकि लचकि बखि जाय ।

यही अज्ञात यौवना नायिका यौवनागम पर एतद्व्यञ्जक शारीरिक परिवर्तनों से परिचित हो उन्हें एकान्त में देखती है और आँखों के साथ-साथ होने वाले शारीरिक परिवर्तन के प्रति सजग हो जाती है । तब उसे ज्ञात यौवना नायिका कहते हैं । बिहारी ने उसका वर्णन इस प्रकार किया है :

छपि छपि देखति कुचनि-तन कर सो आँगिया टारि ।

नैन में निरखति रहै, भई अनोखी नारि ॥

जब ज्ञात यौवना नायिका कुछ दिन नायक के साथ उसके निकट सम्पर्क में रहती है तब उसकी शिथिल कुछ कम हो जाती है ऐसी स्थिति में उसे नवोद्धा

नायिका कहा जाता है । नवोढ़ा में विश्रम्भ का पदार्पण होते ही वह विश्रम्भ नवोढ़ कहलाती है । बिहारी सतसई में इनके वर्णन इस प्रकार मिलते हैं :

नवोढ़ा :

मानहु मुह दिखरावनी दुहिनि करि अनुराग ।
सास सदन मन लल हूँ, सोतिन दियो मुहाम ॥

विश्रम्भ नवोढ़ा :

हँसि ओठन बिच कर उचै, किये निचोहै नैन ।
खरै अरै पिय के प्रिया लगी बिरी मुख दैन ॥

मध्या :

मुग्धा में लज्जाधिक्य के कारण उत्कण्ठा का पूर्ण प्रस्फुरण नहीं हो पाता, किन्तु यौवन के क्रमिक विकास से जब उसकी उत्कंठा और लज्जा-भावना समान स्तर पर पहुँच जाती हैं तब वह मध्या नायिका कहलाती है । मध्या नायिका अपने यौवन-जनित अंगों के विकास की पूर्णता, लावण्य की मधुरिमा और उत्कण्ठा की तीव्रता का प्रदर्शन करती है । यथा :

दुरत न कुच बिच कंचुकी चुपरी सारी सेत ।
कबि-आँकन के अर्थ लौं, प्रगट दिखाई देत ॥
भई जु छबि तन बसन मिलि बरनि सकै सु न बैन ।
आँग-ओप आँगी दुरी, आँगी आँग दुरै न ॥
गड़ी कुटुम की भीर में रही बैठि दै पीठि ।
तऊ पलक परि जात डल, सलज हँसौहीं दीठि ॥

कुटुम्ब की भीड़ में गड़ी हुई और प्रिय की ओर पीठ करके बैठी हुई नायिका की उत्कंठा का अतिरेक हँसौही दीठि में प्रकट होना और उसका नायक से दृष्टि समागम करना मध्या के सहज कार्य हैं । मुग्धा के वचन, चेष्टा, कायों और प्रेम-व्यंजना में ज्यों-ज्यों प्रगल्भता आती जाती है, वह प्रोढ़ा होने लगती है । प्रिय के समागम की इच्छा से नींद का बहाना बनाकर सखियों को विदा करता या रतिमुख के बाद अश्वखुले नेत्रों से नायक के गले लगना उसके प्रोढ़ होने के लक्षण हैं । जदाहरणार्थ बिहारी सतसई के दो दोहे यहाँ उद्धृत किए जाते हैं ।

भुकि भुकि भपकोहँ पलनु, फिरि फिरि जुरि जमुहाइ ।
बीदि पियागम नीद मिस, दो सब सखी उठाइ ॥
लहि रति मुख लगिये हियै, लखी लजौही नीठि ।
भुलबि न मो मय नीच यही बहै अश्वखुले नीठि ॥

प्रौढ़ा :

प्रौढ़ा नायिका में यौवन का चरम विकास अंगप्रत्यंग में दिखाई देता है :

लगी अनलगी सी जु विधि, करी खरी कटि खीन ।

किए मनो वै ही कसर, कुच नितम्ब अति पीन ॥

यौवनोन्माद में उसके नेत्र लाज के बंधन में बंध नहीं पाते :

लाज लगाम न मानही, मैना भी मन नाहि ।

ये मुंह जोर तुरंग लो, ऐंचत हू चलि जाहि ॥

प्रिय मिलन की उत्कण्ठा के आधिक्य से वह लोकलाज, गुरुजनों की चिन्ता, या वक्ताव्यावक्तव्य की भी चिन्ता नहीं करती । बिहारी के शब्दों में प्रौढ़ा का यह रूप इस प्रकार दिया गया है :

तजी संक, सकुचति न चित, बोलति बाक कुबाक ।

दिन छिनदा छाकी रहति, छुटतु न छिन छवि छाक ॥

प्रौढ़ा की क्रीड़ाएँ स्वच्छन्द और संभाषण एक दम निस्संकोच होते हैं । उनके कथनों में उपालम्भ, वक्रोक्ति, आदि के कारण जो वाग्वैदग्ध्य उत्पन्न होता है, उसमें विब्वोक का आधिक्य होता है । यथा :

स्वच्छंद क्रीड़ाएँ :

छिनक चलति, ठिठुकति छिनक, भुज प्रीतम गल डारि ।

चढ़ी अटा देखत घटा, बिज्जु छटा सी नारि ॥

निस्संकोच संभाषण :

मोहि दियो, मेरो भयी, रहत जु मिलि जिय साथ ।

सो मन बाँधि न सो पिये, पिय सौतिन के हाथ ॥

वाग्द्वैदग्ध्य :

नेकु उठे उठि बैठिये, कहा रहे गहि नेहु ।

छुटी जाति नहदी छिनकु, महदी सूखन देहु ॥

आयु और स्वभाव के अनुरूप प्रौढ़ा में काम-भाव का अतिरेक पाया जाता है, जिसका वर्णन करते समय बिहारी ने विपरीत रति आदि के चित्र खींचे हैं । शालीनता के दायरे कुछ दूर होने पर भी बिहारी सतसई से इस प्रकार का एक उदाहरण हम यहाँ प्रस्तुत कर रहे हैं :

पर्यौ जोरु विपरीत रति, रूपी सुरत रनधीर ।

करति कुलाहल किंकिनी, गह्यो मोन मंजीर ॥

सामन्ती युगों में प्रायः सर्वत्र बहुपत्नी प्रथा, परदारगमन, वेश्यावृत्ति आदि दुर्गुण पाये जाते थे । ये दुर्गुण समाजव्यापी भोगवादी वृत्ति के प्रदेय हैं । इनका

परिणाम नायक नायिका-भेद पर भी पड़ा है । यदि नायक अन्य नायिका से संभोग करता है और उसके इस अपराध का पता मध्या या प्रौढ़ा नायिका को चलता है तो मानसिक प्रतिक्रिया के आधार पर उनके तीन तीन अवान्तर उपभेद किए गये हैं । यथा—धीरा, अधीरा धीरा अधीरा ।

मध्या धीरा :

जब मध्या नायिका को अपने प्रिय के पर नारी प्रेम का पता चल जाता है, तब वह प्रिय के अपराध को जानते हुए भी लाक्षणिक उक्ति या वक्र कथनों द्वारा अपना क्रोध प्रकट करती है, इसीलिए वह धीरा है । कभी कभी वह उपहास मय वचन कहकर भी अपना उद्दिष्ट स्पष्ट कर देती है । यथा :

पलनु पीक, अंजन अधर, धरे महावर भाल ।

आजु मिले सु भली करी, भले वने हौ लाल ॥

मध्या अधीरा :

प्रिय के अपराध को जानकर जब मध्या के धैर्य का बाँध टूट जाता है, तब वह मध्या अधीरा नायिका कहलाती है । वह पुरुष वचन द्वारा प्रिय के समक्ष अपना आक्रोश प्रकट करती है । उसकी और प्रौढ़ा की अधीरता में अन्तर इतना ही है कि मध्या की उक्तियों में प्रौढ़ा की अपेक्षा वाणी का संयम अधिक होता है, अतः उसके बोल अधिक कटु नहीं होते । जैसे :

नखरेवा मोहें नई, अलसोहें सब गात ।

सौहै होत न नैन ये, तुम सौहै कत खात ॥

सदन सदन के फिरन की, सद न छुटै हरिराइ ।

रुक् जितै बिहरत फिरौ, कत बिहरत उर आइ ॥

मध्या धीरा अधीरा :

यह नायिका न तो धीरा सी गंभीर होती है, न अधीरा सी अधीर हो नायक के प्रति पुरुष वचन ही कहती है, न वह उसका उपहास ही करती है और न कटु शब्दों से अपना क्रोध व्यक्त करती है । यह केवल चेष्टा और मुद्रा द्वारा मान जताती है :

नहि बचाइ चितवति दगनु, नहि बोलति मुसकाइ ।

ज्यों ज्यो खूखी खूख करति, त्यो त्यों चित चिकनाइ ॥

हौं हारी करके हहा, पायन पार्यौ प्योर ।

लेहु कहा अजहूँ करे, तेह तरेरे त्योर ॥

प्रौढ़ा धीरा :

प्रौढ़ा धीरा अपनी चतुराई से नायक के प्रति अपने क्रोध भाव को छुपाकर उसके प्रति अधिक सम्मान और शिष्ट व्यवहार प्रदर्शित करती है उसके व्यवहार

१. : अर्थात् इस नायिका के मन पर नायिका की मनोदशा का प्रभाव प्रकट करता है : ५५५ ;

जैसे अद्वय इठला हठी, उर उपजावति वास ।

दुसहु संक बिस को करै, जैसे सोठि मिठास ॥

२. प्रधीरा :

प्रधीरा प्रधीरा औपचारिक में कटु शब्दों का प्रयोग करते समय नहीं हिचकते बिहारी कहते हैं कि :

मार्खी मनुहारनि भरी, मारखी खरी मिठाहि ।

बाको भनि मनखाइबो, मुस्काहट बिन नाहि ॥

३. धीरा प्रधीरा :

यह न तो मनुष्य अपना क्रोध छिपाती है न प्रधीरा की तरह कटु शब्द बोलती है । उस भाव पर कठारे व्यंग्य कसती है और व्यंग्योक्तियों द्वारा अपना आन्तरिक क्रोध प्रकट कर शब्दों में नायक के दोषों का वर्णन करती है :

कत लपटदयसु भो गरै, सो न जुही निसि सैन ।

बा अमक बरनी किए, मुलाला रंग नैन ॥

तुरत सुरत कैसे छुरत, मुरत नैन जुँरि नीठि ।

बौड़ी दे गुन रावरे, कहति कनौडी डोठि ॥

४. परकीया

कन्या और प्रीटा, परकीया नायिका के दो भेद होते हैं । जैसा कि पहले कहाँ वा चुका है कि संभावना के आधार पर कन्या स्वकीया भी हो सकती है किन्तु जब तक उसका परिणय नहीं होता तब तक गुरुजनों के आश्रित होने के कारण कन्या परकीया नायिका ही मानी जाती है । इसके साथ सामान्यतः स्वच्छन्दतापूर्वक विचार संभव नहीं होता । कन्याप्रेम धर्म द्वारा वजित अतः अनुचित होता है किन्तु यदि वह दाम्पत्य प्रेम में परिणत हो जाय तो उसके दोष का मार्जन हो जाता है । दुसमन और शकुन्तला का गन्धर्व विवाह इसका अच्छा उदाहरण है । यों भी सरिकाई के प्रेम की जड़ें बड़ी गहरी होती हैं । बिहारी ने इसका विवरण इस प्रकार दिया है :

दोऊ चोर मिहीचपी, खेल न खेलि अघात ।

दुरत हिये लपटाइ के, छुरत हिये लपटात ॥

दाम्पत्य सम्बन्ध के बिना भी कन्या को मिलन-स्पर्श आदि के सुख की स्थानुभूति यौवनागम के साथ-साथ होने लगती है । सामान्य कार्यव्यापारों में भी वह लीनकर, मुस्काकर, नैन-सनागम द्वाध्य मन मिलाने की कला में कुशल हो जाती है ।

से :

सहित सनेह संकोच सुख, स्वेद कंप मुस्कानि ।
 प्रान पानि कर आपने, पान घरे मो पानि ॥
 उन हरकी हँसि कै इतै उन सौपी मुस्काई ।
 नैन मिले मन मिलि गये, दोऊ मिलवत गाइ ॥

नायिका के इस प्रेम प्रकरण का यह प्रभाव पड़ा कि :

चलतु घेरु घर-घर तऊ, घरनि न घर ठहराइ ।
 समुझि उहीं घर की चले, भूलि उहीं घर जाइ ॥

परकीया प्रौढ़ा का प्रेम, लोक और शास्त्र दोनों के द्वारा वर्जित हैं, फिर भी साहित्य में परकीया का जितना वर्णन हुआ है, उतना स्वकीया का नहीं । कदाचित् साबाध होने के कारण परकीया का प्रेम अधिक मादक और आनंदकारी होता है, इसीलिए उसकी साहित्य में अधिक चर्चा हुई है । बिहारी ने परकीया का अत्यन्त अल्प वर्णन किया है । फिर भी उनकी सतसई में इसके प्रमाण हैं ही :

अँगुरिनु ऊँचि भर भीति दै, उरनि चितै चल लोल ।
 रुचि सौ दुहँ दुहँ के, चूमे चार कपोल ॥
 देवर फूल हने छु सू, उठे सबे अँग फूलि ।
 हँसी करत औषधि सखिनु, देह ददोरनु भूलि ॥

नायिकाएँ स्वभावतः अपने प्रेम रहस्य को गोपनीय रखने में निपुण होती हैं । अतएव नायिका भेद-निरूपक आचार्यों ने प्रेम रहस्य के आधार पर भी नायिकाओं के अनेक भेद किये हैं । प्रस्तुत निबन्ध की सीमा में उन समस्त भेदोपभेदों का विवेचन तो संभव नहीं है, फिर भी बिहारी-सतसई के सन्दर्भ में उनमें से प्रमुख भेदों की चर्चा करना अत्यन्त आवश्यक है (

(क) जो नायिका अपनी काशी, चेष्टा और मुद्राओं द्वारा अपने प्रेम-व्यापार तथा तत्सम्बन्धी भाव को छिपाने का यत्न करती है, उसे गुप्ता नायिका कहा जाता है । गुप्ता नायिका के दो उपभेद होते हैं :

(१) भाव गोपना :

जो नायिका प्रेमज्वलित कंपादि सात्विक भावों को अत्य माध्यम से उत्पन्न बताकर मूल भाव छिपाना चाहे, उसे भाव गोपना कहते हैं । जैसे :

कारे बदन डरावने, कत आवत इहि गेह ।
 के वा लखी सखी लखै, लमै थरथरी देह ॥

(२) सुरत गोपना :

जो नायिका बहानेबाजी से अपनी सुरति को गोपनीय बनाने का यत्न करती

है, उसे सुरत गोपना नायिका कहा जाता है। बिहारी की सुरत गोपना नायिका का उदाहरण लीजिये :

लटक लटक लटकत चलत, डटत मुकुट की छाँह ।

चटक भरघौ नट मिलि गयो, अटक भटक बन माँह ॥

रतिव्यापार में होने वाले विलम्ब को बन में मार्ग भूलने का बहाना, करके छुपाने वाली उक्त नायिका सुरत गोपना है।

(ख) जो नायिका परिस्थितिवश नायक के प्रति अपने अनुराग का परिचय वाणी और क्रिया की साकेतिकता के द्वारा देती है, उसे विदग्धा नायिका कहते हैं। विदग्धा नायिका कहने है। विदग्धा उक्ति-कौशल से या संकेत से अपना प्रेम प्रकट करती है। यथा .

धाम धरोक निवारिये, कलित ललित अति पुंज ।

जमुना तटहि तमाल तरन, मिलत मालती कुज ॥

लखि गुरुजन बिच कमल सौ सीस छुआओ स्याम ।

हरि सम्मुख कर आरसी, हियँ लगाई बाम ॥

उक्त दोहे में प्रथम दोहे में नायिका का उक्तिकौशल से यमुना तट पर नायक से संकेत स्थल पर सुरत का अनुरोध करना तथा दूसरे दोहे में क्रिया विदग्धा का प्रेम व्यापार दृष्टव्य है।

(ग) विलक्षिता नायिका भरमक प्रयत्न करने पर भी अपने भाव अपने भाव या सुरत को गोपनीय नहीं रख पाती, अतः विलक्षित हो जाने के कारण वह विलक्षिता कहलाती है :

नाउँ सुनत ही ह्वै गयो, तन औरे मन और ।

दबै नही चित चढ़ि रह्यो, अबै चढ़ाये त्योंर ॥

(घ) अनेक पुरुषों से रति-सम्बन्ध रखने वाली अनिश्चितकाम्ना नायिका कुलटा कहलाती है। जैसे :

लखि लोने लोयननुके, कोयन होइ न आबु ॥

कौन गरीब निबाजिबौ, को तूख्यो रति राबु ॥

उक्त दोहे में 'आबु' शब्द कुलटा की निश्च नूतन प्रेम-प्रवृत्ति का संकेत करता है, अतः उक्त दोहे में वर्णित नायिका कुलटा है।

(ङ) अनुशयाना नायिका उस नायिका को कहते हैं, जो संकेत स्थल के नष्ट होने पर, समय पर नायक से न मिल सकने पर या नायक के मिलन की संभावना की समाप्ति पर फ़्चाताप करती है। देवर के विवाह में उसके प्रेम से वंचित होने

और सबै हरषी हँसति, गावति भरो उछाह ।

तुं ही बधू बिलखी फिरै, क्यों देवर के ब्याह ॥

स्पष्ट है कि देवर का विवाह हो जाने पर नायिका उसके प्रेम से वंचित हो जायगी, अतः वह दुःखी है । वह अनुशयाना से बिल्कुल विपरीत स्थिति की नायिका संभोग-सुख-प्राप्ति की संभावना से जब प्रसन्न होती है, तब उसे मुदिता कहते हैं :

चलत देत आभास सुनि उही परोसिहि नाह ।

लसी तमासे की दगनु, हाँसी आँसुन माँह ॥

३—साधारणी :

बिहारी सतसई में साधारणी नायिका या वेश्या का कोई उदाहरण हमारे देखने में नहीं आया । वेश्या का प्रेम, प्रेम के लिए नहीं धन के लिए होता है, उसकी उत्कंठा भावजन्य न होकर व्यवसाय प्रेरित होती है । अर्थ की काफी खीच-तान के बाद निम्नलिखित दोहा साधारणी से जोड़ा जा सकता है :

ज्यों ज्यों पटु भटकति हठति, हँसति नचावति नैन ।

त्यों त्यों निपट उदारूह, फगुआ देन बने न ॥

साधारणतः फगुआ देने की प्रथा स्वकीया के लिए नहीं होती । फगुआ निश्चित रूप से परकीया के लिए दिया जाता है, किन्तु उक्त दोहे में वर्णित परकीया का वस्त्र भटकना, हँसना, नेत्र नचाना आदि कुछ कार्यव्यापार ऐसे हैं, जो साधारणी या वेश्या की क्रियाओं से मिलते-जुलते हैं । यो चंचल प्रवृत्ति की नटखट परकीया नायिका से, उक्त दोहे में विवेचित नायिका के गुण-धर्म मिल सकते हैं ।

नायक के प्रेम के परिमाण के आधार पर भी नायिकाओं के दो भेद किये जाते हैं । जिस नायिका के प्रति नायक का अत्यन्त उत्कंठापूर्ण प्रेम होता है, उसे ज्येष्ठा और जिसके प्रति नायक का अपेक्षाकृत कम प्रेम होता है, उसे कनिष्ठा कहा जाता है । सतसई के एक ही दोहे में उक्त दोनों प्रकार की नायिकाओं के प्रमाण लीजिये :

मिस ही मिस आतप दुसह, दई सबै बहराइ ।

चले ललन मन मनभावतिहि तन की छाँह छिपाइ ॥

आतप के बहाने टरकाई गई सब नायिकाएँ कनिष्ठा और तन की छाँह में छिपकर चलने वाली नायिका ज्येष्ठा है ।

बिहारी ने इस दिशा में एक मौलिक उद्भावना का परिचय दिया है । उन्होंने एक दोहे में दो नायिकाओं को एक ही नायक की समप्रिया होने का संकेत किया है :

आयो भीत विदेस ते, काहू कह्यो पुकारि ।
सुनि पुलकीं बिहँसी हँसी, दोऊ दुहुन निहारि ॥

नायक-नायिका भेद और मानव स्वभाव के अनुसार बिहारी का उक्त वर्णन किस सीमा तक सत्य के निकट है ? इसका निर्णय हम रसिक पाठको पर छोड़ देना चाहते हैं ।

अवस्था-भेद के अनुसार भी नायिकाओं के नौ भेद होते हैं, जिन सबके उदाहरण बिहारी सतसई में बड़ी सतर्कता से गूँथे हुए मिलते हैं । इनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :

१—स्वाधीनपतिका :

जिस नायिका का पति अन्यत्र अनासक्त होकर केवल अपनी ही नायिका के अधीन रहता है, उसी के शृंगार में रुचि लेता है तथा उसी के ही सान्निध्य में नित्य रहना चाहता है, उसे स्वाधीनपतिका नायिका कहते हैं । बिहारी की स्वाधीनपतिका नायिका की अकड़ देखिए :

कियौ जु त्रिबुक् उठाइ कै, कम्पित कर भरतार ।
टेढ़ीदे टेढ़ी फिरति, टेढ़े तिलक लिलार ॥

२—कृष्णाभिसारिका :

अँधेरे में काले वस्त्र धारण कर प्रच्छन्न रूप से प्रिय समागम के लिए संकेत-स्थल पर जाने वाली नायिका को कृष्णाभिसारिका कहते हैं :

निसि अँधियारी नील पट, पहिरि चली पिय गेह ।
कहौ दुराई क्यों दुरे, दीपशिखा सी देह ॥

३—शुक्लाभिसारिका :

चाँदनी रात्रि में शुभ्र वस्त्र धारण कर जो नायिका प्रिय से अभिसार करने के लिए जाती है, उसे शुक्लाभिसारिका नायिका कहते हैं । बिहारी ने इसके वर्णन में अतिशयोक्ति की सीमा छू ली है :

जुबति जोन्ह में मिलि गई, नैकु न होति लखाइ ।
सौँधे के डोरें लगी, अली चली सँग जाइ ॥

नायिका का चाँदनी में अदृश्य होना बिहारी की नाजुक ख्याली का अच्छा प्रमाण है । अभिसार के क्षेत्र में बिहारी ने नायक-नायिका मिलन की एक नई पद्धति भी ईजाद की है । जिसके अनुसार नायक-नायिका वेष परिवर्तन कर दाम्पत्य रति का सुख सूटते हैं । इसका प्रमाण है :

राधा हरि, हरि राधिका, बनि आए संकेत ।

दम्पति रति विपरीत सुख, सहज सुरत हैं लेत ॥

४—कलहान्तरिता :

प्रणय के समय कलह हो जाने के कारण जब नायिका रूठ जाती है और नायक से कलह करती है, तब उसे कलहान्तरिता कहते हैं । स्त्रियाँ ऐसी नायिका को प्रिय से मिलाने का हर सभव उद्यम करती हैं । यथा :

सौंहे हू हेर्यौ न तै, केती छाई सौंह ।

ए हो क्यों बैठी किये, ऐठी भैंठी भौह ॥

हम हारी कै कै हहा, पायनु पार्यौ प्यौर ।

लेहु बहा अजहूँ किये, नेह तरेरे त्यौर ॥

५—वासक सज्जा ।

प्रियतम की प्रतीक्षा में साज-शृंगार-मुसज्जिता नायिका वासक सज्जा कहलाती है ।

बँदी भाल तँबोल मुख, सीस सिलसिले बार ।

दृग अँजै राजै खरी, एई सहज सिंगार ॥

६—विप्रलब्धा :

जब नायिका संकेत स्थान पर पहुँचने पर भी नायक को नहीं पाती तब उसे विप्रलब्धा कहते हैं :

साहस करि कुंजन गई, लख्यौ न नन्दकिशोर ।

दीपशिखा सी बरहरी, लगे बयार भ्रकोर ॥

७—विरहोत्कण्ठिता :

रात भर प्रतीक्षा करने पर भी जब प्रातःकाल तक नायक नहीं आता और नायिका विरह वेदना से अत्यन्त उद्धिग्न हो जाती है, तब उसे विरहोत्कण्ठिता नायिका कहते हैं :

नभ लाली चाली निशा, चटकाली घुनि कीन ।

रति पाली आली अनत, आये बनमाली न ॥

८—खंडिता :

जब कोई नायक अन्य नायिका से संभोग कर उसके संभोग-चिन्ह धारण किए हुए अपनी नायिका के पास पहुँचता है, तब उस नायिका को खंडिता कहते हैं । खंडिता के वर्णन में नायक के अन्य नायिका-संभोग-चिन्हों का वर्णन भी समाविष्ट होता है । जैसे :

पावक सो नैनन लगै, जावक लग्यो जु भाल ।

मुकुर होइगे नैकु में, मुकुर बिलोकहु लाल ॥

१—प्रोषित पतिका :

प्रवासी पति की विरहिणी नायिका प्रोषित पतिका कही जाती है । इसने तीन भेद होते हैं :

(क) प्रवत्स्यत्पतिका :

जिस नायिका का पति परदेश जाने वाला है और उसके प्रवास की कल्पना से नायिका को विरह भासमान हो रहा है, उसे प्रवत्स्यत्पतिका नायिका कहते हैं :

रहि है चंचल प्राण ए, कहि कौन की अगोट ।

ललन चलन की चित्त धरी, कल न पलनु की ओट ॥

(ख) प्रवसत्पतिका :

जब नायिका घर में और नायक परदेश में हो तब विरहित नायिका को प्रवसत्पतिका नायिका कहा जाता है :

कागद पै लिखत न बनै, कहत सदेस लजात ।

कहिहै सब तेरो हियौ, मेरे हिय की बात ॥

प्रवसत्पतिका का विरह पाचाली के चीर सा लम्बा होता है :

रह्यौ ऐचि अंत न लहै, अवधि दुसासन बीर ।

आली बाढत विरह ज्यौ, पाचाली को चीर ॥

(ग) आगत पतिका :

जिस नायिका का पति परदेश से लौट तो आया हो किन्तु घर में आने पर भी उसका नायिका से मिलन न हुआ हो, उसे आगत पतिका नायिका कहते हैं । ऐसे अवसर पर सुदीर्घ विरह के अन्त की कामना और मिलन की अदम्य आकांक्षा के कारण आगत पतिका को एक-एक पल ब्रह्मा के एक-एक पल सा लगता है :

गहै बरोटे में मिलत, पिय प्राणनु के इंसु ।

आवत आवत ही भई, विधि की घरी घरी सु ॥

भानुदत्त ने रसमंजरी में नायिका की दशा-भेद के अनुसार उनके तीन भेद किए हैं : (१) अन्य संभोग दुःखिता, (२) गर्विता और (३) मानवती । बिहारी स्तसई में इन तीनों प्रकार की नायिकाओं के विधिवत् विवरण और प्रमाण उपलब्ध होते हैं :

१—अन्य संभोग दुःखिता :

जब कोई भी नायिका अपनी सखी, दूती या सपत्नी के अंगों पर सुरतचिन्ह देख उसे नायक द्वारा संभुक्त समझकर दुखी होती है तब उसे अन्य संभोग दुःखिता

कहा जाता है । यहाँ यह विशेष ध्यान देने योग्य है कि खंडिता में नायक के शरीर पर सुरत चिन्ह दिखाई देते हैं, जबकि अन्य संभोग-दुःखिता नायिका के वर्णन में नायिका के समक्ष सुरतचिन्ह धारिणी दूती या अन्य नायिका जाती है । यथा :

खलित वचन अघखलित दृग, ललित स्वेदकन जोति ।

असन बदन छबि मदन की, खरी छबीली होति ॥

उक्त दोहे में लब्ध सुरतानंदा दूती के अघखले दृग, प्रस्वेद कण, मुख पर चुम्बन के फलस्वरूप दन्त चिन्ह देखकर तथा उसके स्खलित वचन सुनकर उपासन देने वाली नायिका अन्य संभोग दुःखिता है ।

२—गर्विता :

जब कोई नायिका अपने प्रेम, सुरत, गुण आदि पर गर्व करती है, तब वह गर्विता कहलाती है । विस्तार भय से बिहारी सतसई से इनके कतिपय उदाहरण देना ही पर्याप्त होगा :

(अ) प्रेम गर्विता :

औरे गति, औरे वचन, भयो बदन रंग और ।

झोसक तैं पिय चित चढ़ी, कहैं चढ़ेऊ त्यौर ॥

(ब) सुरत गर्विता :

तीज परब सौतिनु खजे, भूषत बसन सरीर ।

सबै मरगजे मुंह करी, उहै मरगजे चीर ॥

(स) गुण गर्विता :

सुघर सौति बस नाह सुनि, दुलहिहि अधिक हुलास ।

लखी सखी तन दीठि करि, सगरब, सलज, सहास ॥

३—मानवती :

मान करने वाली नायिका मानवती कहलाती है ।

गह्यौ अबोलो बोलि प्यौ, आपुहि पठे बसीठि ।

दीठि चुराई दुहुन की, लखि सकुचौही दीठि ॥

दूती प्रकरण

दूती प्रकरण नायिका भेद का आनुषंगिक विषय है । नायक-नायिका के पारस्परिक मिलन, प्रेम के प्रसार तथा प्रेम-प्रसिद्धि में दूती का महत्व निस्संदिग्ध है, क्योंकि वह के अन्तर में प्रेम उसे सुरक्षित रखती है, उनके

मिलन के लिये संकेत-स्थल का निश्चय, मिलन का आयोजन, मान की दशा में नायक नायिका में सद्भाव और आकर्षण बढ़ाकर उनका पुनर्मिलन कराती है। नायक व समक्ष नायिका की प्रशंसा कर उसके मन को नायिका की ओर आकृष्ट करती है :

बरजीते सर नैन के, ऐसे देखे मैं न ।
हरिनी के नैदान तें, हरि नीके ये नैन ॥

और नायिका के समक्ष नायक के रूप-गुण का वखान कर उसके प्रति नायिक के मन में रुझान पैदा करती है :

मकराकृत गोपाल के, कुन्दल सोहत कान ।
धस्यो मनहुँ हिय घर समर, ड्यौदी लसत निमान ॥

भ्रम और मान की अवस्था में दूनी नायिका की गलतफहमी दूर कर उसे समझाती है :

तेह तरेर्यो रयोर करि, कत करियत हग लोल ।
लीक नही यह पीक की, अति मनि झलक कपोल ॥

नायिका के मान की कटुता को वह समझा-बुझाकर मृदुता में बदलने की चेष्टा करती है :

चली चलैं, छूटि जायगो, हठ रावरैं संकोच ।
खरे चढ़ाए हेति अब, आए लोचन लोच ॥

किन्तु इतना सब कुछ होने पर भी दूनी नायक-नायिका के मध्य उसके प्रेम की गोपनीयता जानने के कारण बांझनीय नहीं है। दूतियों के सन्दर्भ में साहित्य-दर्पणकार आचार्य विश्वनाथ ने सखी, नदी, धायपुत्री, पड़ोसिन, सन्यासिनी, शिल्पकार की स्त्री आदि के नाम गिनाए हैं, पर इन सबकी अपेक्षा नायिका का स्वयं दूतिका होना श्रेयस्कर है। बिहारी ने नायक-नायिका के मिलन के लिए दूती का महत्व तो स्वीकार किया है, किन्तु प्रेम-सम्बन्ध होते ही वे दूती को टालना जरूरी समझते हैं :

कालबुत दूती बिना, जुरै न और उपाइ ।
फिर नाकें टारै बनें, याकें प्रेम लदाइ ॥

अपनी इच्छा को स्वयं प्रेषित करने वाली नायिका स्वयं दूतिका कहलाती है। ऐसे :

घाम घरोक निवारिये, कवित ललित थलि पुंज ।
जमुना लटनि तमाल तरु, भिलत मालवी कुंज ॥

उक्त विवेचन के आधार पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि बिहारी

सतसई नायिका-वर्णन-प्रधान काव्य है और उसमें शास्त्र-वर्णित प्रायः सभी प्रकार की नायिकाओं के उदाहरण प्राप्त हैं। बिहारी पर यह युग प्रचलित नारी-भावना और परम्पारित नायिका-भेद का प्रभाव माना जाना चाहिये।

खोज करने पर बिहारी सतसई में काव्य-शास्त्र सम्मत नायक भेद के भी उदाहरण मिल जाते हैं। काव्य-शास्त्रियों ने नायकों के चार भेद किये हैं। (१) दक्षिण, (२) अनुकूल, (३) शठ और (४) धृष्ट। बिहारी सतसई में इनका परिचय इस प्रकार मिलता है।

(१) दक्षिण नायक :

एक नायिका की अपेक्षा जो अन्य नायिकाओं से भी प्रेम सम्बन्ध रखता है, उसे दक्षिण नायक कहते हैं। जैसे :

आयो मीत विदेस तैं, काहू कहाँ पुकारि ।

सुनि पुलकी विहँसी हँसी, दोऊ दुहुन निहारि ॥

दो नायिकाओं का प्रेमी दक्षिण नायक है।

(२) अनुकूल नायक :

यह केवल एक पत्नीव्रती होता है, अतः उसका अनुराग एक ही नायिका पर केन्द्रित रहता है उसकी यह विशेषता होती है कि :

राति झोस हौंसे रहै, मानु न ठिक ठहराइ ।

जेतो ओगुन ढूँढिये, गुनै हाथ परि जाइ ॥

अनुकूल नायक में चरित्र और प्रेमनिष्ठा विषयक दोष खोजने पर भी नहीं मिलते।

(३) शठ नायक :

जब नायक वास्तविक अनुराग एक से और उसका दिखावा किसी अन्य नायिका के सामने करता है तब वह शठ नायक कहलाता है। बिहारी ने शठ नायक का वर्णन करते हुए लिखा है कि किसी अन्य प्रेमिका का छल्ला (अँगूठी) कनिष्ठका अँगुली में पहनकर जब शठ अपनी मानिनी नायिका को मनाने आता है, तब वह बड़ी चतुराई से कहती है कि :

आये आपु मली करी, भेटन मान मरोर ।

दूर करौ यह देखि है, छला छिगुनिया छोर ।

(४) धृष्ट नायक :

जो नायक अपराध करने पर भी शंकित न हो, दोष सिद्ध होने पर भी बहाने-

बाजी करे, नायिका से गाली या मार खाने पर भी लज्जित न हो, ऐसे मानापमान से ऊपर उठे हुए 'सिद्ध पुरुष' को धृष्ट नायक कहा जाता है । यथा :

मार्थो मनुहारौ भरी, मार्थो खरी मिठाहि ।

वाको अति अनखाइजो, सुसुकाहट विन नाहि ।

इस प्रकार बिहारी-सतसई में नायक-नायिका भेद का सर्वांगीण विवेचन उपलब्ध होता है । जिसके आधार पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है—बिहारी का नायक-नायिका-भेद विषयक ज्ञान अत्यन्त सूक्ष्म, व्यापक और शास्त्रीय था । उन्होंने रीति-परम्परा के ग्रन्थों का गहन अध्ययन, मनन, चिंतन और अनुशीलन किया था । इसीलिए उनके दोहों में नायक-नायिकाओं के भेदोपभेद, उनके हावभाव, नख-शिल वर्णन, अलंकार, गुण, दोष आदि का विधिवत वर्णन मिल जाता है । दोहे जैसे अल्पाकार छंद में अनेक भाव, क्रिया, चेष्टा आदि एक साथ गुम्फित होने के कारण ही रसिकों में यह उक्ति चल पड़ी है, कि "सतसैया के दोहरे, ज्यों नाविक के तीर । देखन में छो लगे, वाव करें गम्भीर ।" जो हो इतना स्पष्ट है कि सतसई के भाव-मौन्दर्य को देखने के लिए दृष्टा की योग्यता और ग्राहकता अनिवार्य है ।

संदर्भ-संकेत

१—देखिए—चिन्तामणि कृत कवि कुल कल्पतनु, तोष कृत सुधानिधि, महाराज जसवन्त सिंह कृत भाषा भूषण, मतिराम का रसराज, कुमारमणि का रसिक, रसाल, देव कृत भाव-विलास, रस विलास, भवानी विलास, सुखसागर तरंग, सोमनाथ कारसपीयूष निधि, गुलामनबी रसलील का रस-प्रबोध, आचार्य मिखारीदास का शृंगार-निर्णय, पद्माकर का जगद्विनोद, बेनी प्रवीन कृत नवरस तरंग, प्रतापसाहि कृत व्यंग्यार्थ-कौमुदी आदि ।

इसमें भी चिन्तामणि कृत कविकुल कल्पतनु, जसवन्त सिंह कृत भाषा भूषण, मतिराम कृत रसराज और कुमारमणि कृत रसिक रसाल, भानु मिश्र की रसमंजरी से प्रभावित रचनाएँ हैं ।

२— इत आवसि चलि जात उत, चली छ सातक हाथ ।

चढ़ी हिडोरें सी रहै, लगी उसासनि साथ ॥

३— मन का पथ-अपथ की चिन्ता छोड़ना, स्वकीया नायिका के प्रसंग में नहीं, अपितु परकीया के प्रसंग में सम्भव है जो परनारी प्रेम के रूप में एक असामाजिक भावना को जन्म देता है

बिहारी के काव्य में प्रकृति

● शत्रुघ्न

मनुष्य सौन्दर्य प्रिय होता है। इस सौन्दर्य प्रियता के कारण यह सर्वत्र सौन्दर्य की खोज करता रहता है और सौन्दर्य सृष्टि करना चाहता है। डॉ० रघुवंश के अनुसार “प्रकृति में विशाल व्यापक सौन्दर्य है और काव्य सौन्दर्य का क्षेत्र है।”^१ डॉ० किरण कुमारी गुप्त की दृष्टि में “प्रकृति वैज्ञानिक और कवि दोनों की आस्था है। दोनों ही उसमें निकटतम सम्बन्ध स्थापित करने की चेष्टा करते हैं, किन्तु दोनों के दृष्टिकोण में अन्तर है। वैज्ञानिक प्रकृति के बाह्य रूप का अवलोकन करता और सत्य की खोज में रहता है परन्तु कवि बाह्य रूप पर मुग्ध होकर भावों का तादात्म्य स्थापित करता है।”^२ इसलिए वैदिक काल से लेकर आज तक का कवि प्रकृति के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर अपने काव्य में एक नये सौन्दर्यलोक की सृष्टि करता रहा है, अपनी सहज मुग्धता का व्यक्त कर रसदशा को प्राप्त हुआ है। उसमें अज्ञात सत्ता का आभास पाया है, अपने भावजगत से तादात्म्य स्थापित कर अपने हर्ष, शोक-क्रोध आदि की छाया देखी है, अपने भावों को उद्घोषित होते देखा है और प्रकृति से अलंकारों की उपलब्धि कर उससे पात्रों को अलंकृत किया है, अपनी कविता-कामिनी का शृंगार किया है, न उषा और संध्या का सौन्दर्य मलिन हुआ है और न कवि को सौन्दर्य दृष्टि समाप्त हुई है। अतः काव्य और प्रकृति का सम्बन्ध अटूट है।

हिन्दी, संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश की काव्य-परम्परा को लेकर चली है। संस्कृत-साहित्य में प्रकृति का चित्रण आलम्बन, उद्दीपन, अप्रस्तुत विधान सभी रूप में हुआ है। परन्तु शृंगारी मुक्तको में, जिसकी परम्परा में बिहारी-सतसई की रचना हुई है, प्रकृति का चित्रण उद्दीपन विभाव और अप्रस्तुत विधान के रूप में ही हो सका है। अमर-शतक, आर्या सप्तशती तथा गीतगोविन्द में प्रकृति, मात्र रतिभाव को उद्दीपन करने के लिए प्रयुक्त हुई है। प्राकृत काव्य में संस्कृत की काव्यरूढ़ियों से स्वतन्त्र होने की चेष्टा की है। गाथा सप्तशती में ग्रामीण जीवन के चित्रण के साथ प्रकृति का सहज सौन्दर्य भी चित्रित है। अपभ्रंश के अन्तिम चरण में रचित सदैश्वराक्षक प्रकृति के उद्दीपनकारी रूप को ही प्रस्तुत करता है। हिन्दी में चन्दबरदाई, विद्यापति, सूरदास, तुलसीदास और केशवदास प्रकृति को मुख्य रूप से उद्दीपन रूप में ही प्रस्तुत करते हैं। पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति आई है। उपमानों के लिए तो प्रकृति के प्रांगण में ही चक्कर लगाया जाता है। इसके लिए भी राजशेखर ने काव्य मीमांसा में प्रकृति प्रदत्त

उपमानों को इकट्ठा कर दिया है। आगे के कवियों को विशेष श्रम करने की जरूरत नहीं है। ऐसी स्थिति में डॉ० किरण कुमारी गुप्त के अनुसार “रीतिकाल में प्रकृति का उपयोग उद्दीपन और अलंकार रूप में ही हुआ। स्वतन्त्र प्रकृति के चित्रण का महत्व सर्वथा विलुप्त हो गया। रीतिकाल के आदि कवि केशव ने वन, उपवन, नगर, सरिता आदि के चित्रण के नियम निर्धारित कर दिये थे, जिनके अनुसार कवि अभिलपित प्रकृति चित्रों में निर्दिष्ट वस्तुओं का उल्लेख मात्र कर देते थे।”^३

जब आदिकाल और भक्तिकाल में प्रकृति का स्वतन्त्र चित्रण नहीं हो सका तो रीतिकाल संस्कृत के साहित्य शास्त्र के अनुसार शृंगार को रसरज मानकर प्रकृति चित्रण को उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत सीमित कर संतुष्ट हो गया। आदिकाल के कवि दरबारी थे। काव्य का सम्बन्ध शृंगार और संघर्ष से था। इसलिए प्रकृति काव्य का विषय नहीं बन सकी। भक्तिकाल के कवि भगवान् की शरण में मन्दिर व नदी तट पर रहते थे। लक्ष्य मानव व मानवेतर जगत के सौन्दर्य का चित्रण नहीं था। लक्ष्य था आराध्य के सौन्दर्य और लीला का चित्रण और उनकी भक्ति। अतः प्रकृति की उपेक्षा स्वाभाविक थी। तथापि कृष्णभक्तों को ब्रज की प्रकृति के निकट रहना था और उनके आराध्य की लीला भूमि भी प्रकृति की रसभूमि थी। इसलिए कृष्ण काव्य में ब्रज की प्रकृति का पृष्ठभूमि और उद्दीपन रूप में चित्रण हो गया है। रीतिकाल के कवि तो दरबारी ही थे। इनका सम्बन्ध राजसभा, राजलीला और काव्य-शिक्षा से था। अतः यह दरबारी सभ्यता तथा काव्य रुढ़ियों के कवि थे। रीति-निरूपण तथा शृंगारिकता दो ही प्रमुख प्रवृत्तियाँ थी। ये प्रवृत्तियाँ प्रकृति चित्रण को सीमित कर देती हैं।वृहत् इतिहास में लिखा है, “रीतिकाव्यों में, जो संस्कृत के नायिका भेद की परम्परा में आते हैं, ऋतु वर्णन को उद्दीपन के ही भीतर रक्खा गया है। प्रसंग निरपेक्ष ऋतु वर्णन में उनमें अत्यधिक विरलता है। रीतिबद्ध कवियों ने ऋतुओं के उद्दीपन पक्ष में ही अधिक रुचि दिखाई है।”^४

बिहारीलाल ने रीतिकाल में अवतरित होकर केशवदास, बलभद्र मिश्र परिडतराज जगन्नाथ ऐसे आचार्यों का सम्पर्क प्राप्त किया। वैभव एवं विलास से आपूर्ण दरबारों का जीवन जीने का अवसर पाया। अध्ययन क्रम में शृंगारिक साहित्य का प्रभाव ग्रहण किया। उनकी स्वयं की प्रवृत्ति शृंगार की थी। अतः प्रकृति को उद्दीपन और अप्रस्तुत रूप में ही प्रस्तुत कर सकते थे, यह असंभाविक नहीं था। तथापि यह बिहारी का वैशिष्ट्य है कि उन्होंने प्रकृति को उद्दीपन रूप में चित्रित करने के साथ ही आलम्बन रूप में भी प्रस्तुत किया है। रीतिकाल में केवल सेनापति ही प्रकृति चित्रण करने में सफल हो सके हैं परन्तु बिहारी का प्रकृति चित्रण रुढ़ियों का धारण मात्र नहीं है। डा० रामसागर त्रिपाठी ने लिखा है कि “बिहारी की अपनी

यह विशेषता है कि उन्होंने प्रकृति के आलम्बन रूप का भी चित्रण किया है और उद्दीपन रूप का भी चित्रण किया है।^{१५} आलम्बन रूप के चित्रण में कवि को अनुभूति की तरलता तथा कला की मधुर प्रौढ़ता के दर्शन होते हैं। उद्दीपन रूप के वर्णन में काव्य रूढ़ियों के प्रभाव के अतिरिक्त नई उद्भावनायें भी हैं। साथ ही फारसी काव्य के प्रभाव से ऊहात्मकता का समावेश भी हुआ है। अप्रस्तुत विधान के लिए अधिकांश उपमान प्रकृति से ही ग्रहण किये गये हैं। नख-शिख वर्णन में प्रकृति से आनीत उपमानों का अधिकाधिक प्रयोग किया गया है। यह तो स्पष्ट ही हो गया है कि भारतीय साहित्य में नख-शिख वर्णन की परम्परा रही है और इनके उपमानों के लिए प्रकृति के विभिन्न उपकरणों की व्यवस्था कर दी गई है। उसी आधार पर कविगण उपमानों का प्रयोग करते थे। तथापि बिहारी ने उपमानों की कल्पना में यत्र-तत्र स्वच्छन्दता से काम लिया है। कुछ नये-नये प्रयोग मिलते हैं। ज्योतिष के ज्ञान ने भी नई उद्भावनाओं में सहायता की है। नीति के दोहों में भी कवि ने प्रकृति का उपयोग कर कुछ कहने की चेष्टा की है। परन्तु तुलसी के समान प्रकृति दर्शन से भटक कर उपदेश नहीं दिया है। नीति के दोहों में प्रकृति को आधार बनाया है या उपमान रूप में रखा है। साथ ही अन्योक्तियों में प्रकृति का वर्णन कर बड़ी प्रभावशाली अभिव्यक्ति की है। दो तीन दोहों में मानवीकरण का सफल प्रयास है जिनकी ओर समालोचकों की दृष्टि नहीं गयी थी। डा० राम सागर त्रिपाठी ने पहली बार ध्यान आकृष्ट करते हुए लिखा है, "बिहारी को प्रकृति वर्णन के क्षेत्र में सबसे अधिक सफलता मानवीकरण सम्बन्धों दोहों में मिली है। जो विद्वान हिन्दी काव्य में प्रकृति को मानवीकरण की परम्परा का आरम्भ पाश्चात्य प्रभाव से छायावादी काव्य के उदय के साथ मानते हैं वे बिहारी के इन दोहों को देखें।"^{१६}

यह सत्य है कि आधुनिक युग के पहले हिन्दी के कवियों ने संस्कृत की परवर्ती काव्य-परम्परा तथा रीतिग्रन्थों के अनुसार प्रकृति का रूढ़िबद्ध वर्णन किया है। उद्दीपन विभाव के रूप में षड् ऋतु वर्णन की परम्परा को निभाया है। लोकजीवन से प्रेरणा ग्रहण कर बान्हमासा की परम्परा को प्रबन्ध-काव्यों में प्रस्तुत किया है और नख-शिख वर्णन में प्रकृति से आनीत रूढ़ उपमानों को रखा है। पर यह तो मानना पड़ेगा कि षड् ऋतु वर्णन और उपमान सृजन भारत की प्रकृति पर ही आधारित है। अपने देश में दो-दो मास की एक ऋतु मानी गयी है। वसन्त, ग्रीष्म, पावस, शरद, हेमन्त और शिशिर, प्रत्येक की अपनी विशेषता होती है। विभिन्न ऋतुओं में मनुष्य विशिष्ट अनुभूति से उद्बलित होता है। मात्र सौन्दर्य की अनुभूति से उद्बलित हो या अपनी मनः स्थिति के अनुसार, इसी तरह मानव सौन्दर्य के चित्रण में सौन्दर्य के उत्कर्ष के चन्द्र, चाँदनी, उषा, संध्या, कमल, कुमुद, हरिण और खंजन को भूल नहीं पाता

क्योंकि वह तो इन्हीं के साहचर्य में रहता आया है। पर कवि की निरीक्षण शक्ति स्वानुभूति और कल्पना को कुठित कर देना हो आचार्यों का आचार्यत्व बन गया। प्रकृति चित्रण की ताजगी और नयी उद्भावना पर प्रतिबिम्ब सा लग गया। कवि समय ने कवि की प्रतिभा एवं रसदृष्टि को बाँव लिया तथापि कुछ कवियों ने परम्परा एवं रूढ़ि के साथ यत्र-तत्र नवीनता को लाने का प्रयास किया है। प्रकृति का सौन्दर्य बंधी हुई प्रणाली से चित्रित नहीं हो सकता। इसका विराट और विशाल सौन्दर्य-क्षेत्र साहित्य शास्त्र में सिमटकर नहीं आ सकता। बिहारीलाल ने अन्य कवियों के समान इस षड्ऋतु वर्णन की प्रणाली को अपनाया है। इसे आलम्बन एवं उद्दीपन दोनों रूपों में प्रस्तुत किया है। अप्रस्तुत के लिए भी अधिकांश रूढ़ उपमान ही लिये हैं तथापि कुछ नयी उद्भावनाएँ हैं। मुस्लिम शासन तथा वातावरण के कारण गुलाब को भी ग्रहण किया है। शृंगारिक प्रवृत्ति के कारण प्रकृति के वर्णन का अधिकांश शृंगार से ही सम्बन्धित है। यह रीतिकाल के प्रकृति चित्रण का अपरिहार्य तथ्य है। इसीलिए वसन्त, पावस और हेमन्त का अधिक वर्णन है क्योंकि ये ऋतुएँ रतिभाव को विशेष रूप से उद्दीप्त करती हैं।

कवि ने आलम्बन रूप में वसन्त, वसन्त-पवन, ग्रीष्म और हेमन्त का वर्णन किया है। दृष्टि सीमित है। षड्ऋतु वर्णन के अन्तर्गत ही प्रकृति विषय बन सकी है। इस सीमा के अन्दर ही प्रकृति का स्वतन्त्र चित्रण कम महत्वपूर्ण नहीं है। मरु भूमि में स्थित क्षीण जलधारा के रूप में इस वर्णन की प्रतिष्ठा की जा सकेगी। चार-पाँच दोहों में ही कवि की दृष्टि नायिका से हटकर प्रकृति के सौन्दर्य पर टिक गयी यह कम नहीं है। बिहारो साधुवाद के पात्र हैं। सर्व प्रथम हम वसन्त-वर्णन को देखें।

छकि रसाल सौरभ सने, मधुर भाववी गंध ।

ठोर-ठोर भूमत अपत, भौर-भौर मधु अंध ॥

प्रस्तुत दोहे में वसन्त का चित्रण कवि की अनुभूति तथा प्रौढ कला के अपूर्व समन्वय का प्रतीक है। आभ्र वृक्ष की सुरभिमय मंजरियाँ, मधुर गन्ध से आपूर्ण माधवी लता और मकरन्द पान से मदमत्त मधुपवृन्द का झूमना ये सब मिलकर वसन्त का मादक, सजीव तथा गतिशील चित्र उपस्थित करते हैं। अलकृति के बोझ से बहुत कुछ मुक्त यह वसन्त वर्णन एक विशिष्ट स्थान का अधिकारी है। अथ रूपक तथा स्वभावमकता से प्रभावी वसन्त पवन को देखें

मन्द वसन्त पवन के संचरण काल में अमर गुजार करते हैं व पुष्पो का मकरन्द भरता है । कवि रूपक बाँधता है कि अमरों का गुंजर घन्टानाद है और मकरन्द के भरने में गजमद का टपकना है । इस तरह हाथी रूपी वसन्त पवन मन्द-मन्द मस्त चाल से आता है, यहाँ भी पवन का मादक और गतिशील चित्रण हुआ है । रूपक से पवन का रूप दबा नहीं, उभरा है ।

ग्रीष्म के ऐसे तीन वर्णन है जिसमें कवि की काम-दृष्टि का अभाव है । तीनों में ग्रीष्म के भीषण ताप का चित्रण है । एक में ताप के कारण पशुओं को पारस्परिक अविरोध से तपोवन की कल्पना की गई है । दूसरे में छाया की आकुलता दिखाकर सूक्ष्म निरीक्षण को प्रस्तुत किया गया है । तीसरे में मरु प्रदेश के ताप का चित्रण कर कुछ और कहा गया है । पहले के सम्बन्ध में सकेत मिलता है कि कवि ने एक चित्र को देखकर इस दोहे की रचना की है । तथापि इसमें ग्रीष्म के दान्य-जीवन का चमत्कारपूर्ण चित्रण है :

कहलाने एकत बसत, अहि मयूर, मृग बाघ ।

जगत तपोवन सो कियो, दीरघ दाघ निदाघ ॥ ५६५ ॥

ग्रीष्म के भीषण ताप के कारण परस्पर विरोधी सर्प-मयूर और मृग-मृग विरोध छोड़कर एक स्थान पर एकत्र हो गये हैं, जिससे वह प्रदेश तपोवन बन गया है । दूसरे में छाया की भी आकुलता दिखायी गयी है ज्येष्ठ मास की दुपहर की भीषण तपन के कारण । इसमें मानवीकरण की झलक मिल जाती है ।

बैठ रही अति सघन बन, पैठि सदन तन माँह ।

निरषि दुपहरी जेठ की, छाँहीं चाहति छाँह ॥ ५६६ ॥

वस्तुतः ज्येष्ठ मास में दोपहर में वृक्षों की छाया ठीक उनके नीचे ही पड़ती है । इससे कवि की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति का पता चलता है । और तीसरे में ग्रीष्म की प्यास के निवारण के लिये तरबूजों की खोज की बात कही है । इससे मरु प्रदेश की ग्रीष्मकालीन परिस्थिति का आभास मिल जाता है ।

हेमन्त के वर्णन में कवि ने उपमान के लिए मानव जीवन की विविध अनुभूति को प्रस्तुत किया है जो कवि के अपने जीवन की अनुभूति हो कही जा सकती है । चूँकि मुख्य वर्णन वस्तुतः प्रकृति का वर्णन है, अतः इससे प्रकृति वर्णन के अन्तर्गत ही रखेंगे । वैसे इसमें ऋतु का नहीं, पौष मास का उल्लेख है जैसे ऊपर के दोहे में ज्येष्ठ मास का परन्तु लाला भगवानदीन ने ऋतु वर्णन के अन्तर्गत ही रखा है । सचमुच बिहारी ने बारह मास वर्णन की प्रणाली को नहीं अपनाया है । मास के

उल्लेख वाले दोहों को ऋतुवर्णन के अन्तर्गत रखा जा सकता है। पौष मान में दिन का मान घट जाता है, दिन का सेज ठंडा हो जाता है। अग्रस्तुत उपमा के लिये जीवन की विशिष्ट अनुभूति पेश है :

आवत जात न जानिये, तेजहि तजि मियराज ।

घरहि जँवाई लौं घट्यो, खरो पूस दिन मान ॥

जैसे ससुराल में रहने वाले जमाता का मान घट जाता है। (कवि स्वयं ससुराल में बहुत दिनों तक जमा हुआ था—यह ज्ञातव्य है।)

आलम्बन के बाद बिहारी के प्रकृति वर्णन की दूसरी विशेषता मानवीकरण का सफल प्रयास है। इसे पाश्चात्य अलंकार माना जाता है। साम्यता है कि पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से छायावाद युग में कवियों ने इसे अपनाया। परन्तु बिहारी ने इसका सफल प्रयोग देख कर हर्ष पूर्ण आश्चर्य होता है। आधार तो रूपक ही है पर प्रकृति में मानवीय रूप और क्रिया की अभिव्यक्ति रूपक के सामान्य स्वरूप से थोड़ी भिन्न है। ग्रीष्म, शरद और वसन्त पवन को लेकर कवि ने मानवीकरण का सफल प्रयत्न किया है। ग्रीष्म वर्णन में सापदानवोत्प्रेषा के द्वारा ग्रीष्म ऋतु में विरहिणी की कल्पना की है। इस मानवीकरण में रीतिकालीन प्रभाव देखा जा सकता है। तथापि यह प्रकृति का विशुद्ध मानवीकरण है :

नाहिन ये पावक प्रबल, तुलै चलत चहुँपास ।

मानहुँ विरह वसन्त के, ग्रीष्म लेत उत्साह ॥ ५६४ ॥

ग्रीष्म में सूरु चलती है। कवि कहता है कि ग्रीष्म ऋतु वसन्त के विरह में उसासैं ले रही है। शरद के मानवीकरण में बिहारी के दरबारी संस्कार ने मदद की है। शरद वीर सम्राट के रूप में प्रस्तुत किया गया है :

घन घेरो छुटियो हरषि, चली चहुँ दिसि राह ।

कियो सुचैनो आप जग, शरद सूर नरनाह ॥

शरद सम्राट ने आकर संसार में व्यवस्था कर दी। बादलों का घेरा हट गया। वर्षा-ऋतु समाप्त हो गयी। हर्षित होकर चारों ओर के मार्ग चलने लगे। मार्गों पर पथिक चलने लगे। इस तरह सम्राट की क्रिया-व्यवस्था का सम्पूर्ण आरोपण हो गया, वसन्त पवन के बदले दक्षिण पवन : त्रिविध पवन : कहना उचित है। पथिक की सारी प्रतिक्रिया में स्पष्ट है :

चुवत सेद मकरन्द केन, तरु-तरु तर बिरमाय ।

आवत दक्षिण देश ले थक्यो बटोही जाय ॥

यह तो निर्विवाद सत्य है कि रीतिकाल ने प्रकृति का उपयोग उद्दीपन के रूप में किया है। रीतिकालीन बिहारी ने षड्ऋतु-वर्णन उद्दीपन के लिए प्रस्तुत किया है। संयोग हो या वियोग दोनों ही स्थितियों में उद्दीपन की अपेक्षा है। कवि ने दोनों ही स्थितियों में षड्ऋतु का वर्णन किया है। षड्ऋतु के अतिरिक्त कुछ महीनों का भी वर्णन कर दिया है। प्रकृति के स्फुट उपकरण चन्द्र, चाँदनी, संध्या, अघेरी रात, घूप, कोयल, यमुना, मौलश्री की माला, फूल, भ्रमर इत्यादि से भी उद्दीपन को ग्रहण किया है। कदाचित् गाथा-सप्तशती के प्रभाव से ग्रामीण चित्र के रूप में अरहर के खेत का उद्दीपक रूप उपस्थित किया है। चाँदनी और ग्रीष्म के वर्णन में ऊहात्मकता आ गयी है। दूर की उड़ाने हैं जिससे भ्रांति चमत्कार उत्पन्न होता है। वन बिहार भी कामोपभोग की दृष्टि से किये गये हैं। वैसे सम्पूर्ण वर्णन में कामोपभोग की दृष्टि है। यत्र-तत्र स्थूलता-मांसलता का निस्संकोच चित्रण है। संयोग में स्थूलता है और विच्छेद में ऊहात्मकता है। यह रीतिकाल की अपनी विशेषताएँ हैं। संयोग यश से सम्बन्धित मान और अभिसार का वर्णन प्रमुख है। पर प्रकृति अभिसार में विशेषरूप से सहायक बनी है। इस तरह बिहारी ने उद्दीपन कारिणी प्रकृति का परम्परा मुक्त वर्णन करते हुए कुछ चमत्कार भी उत्पन्न किया है जिसमें स्वाभाविकता नहीं ऊहात्मकता है।

सर्व प्रथम हम संयोग वर्णन में प्रकृति को देखें :

तिय तरसोहैं मन किये, करि सरसोहैं नेह ।

धर परसोहैं ह्वै रहे, भर बरसोहैं मेह ॥

वर्षा-ऋतु है। झड़ी बरसने वाले मेघ पृथ्वी को स्पर्श करने वाले हो रहे हैं। इन्होंने पुरुषों के हृदय में प्रेम को बढ़ाकर मन को स्त्रियों के लिए तरसने वाला कर दिया है। वर्षा काल में मेघ कितने उद्दीपक हैं इसे कवि ने स्पष्ट कर दिया है। अब शरद की शक्ति को परखें :

आयो शरद राका ससो, करति न क्यों चित चेत ।

मनो मदन छितिपाल को, छाँहगीर छवि देत ॥ ३११ ॥

शरद-पूर्णिमा का चाँद उग आया। मानो पृथ्वीपति कामदेव का छत्र छाँव रहा हो। ऐसे उद्दीपक वातावरण में स्मरण क्यों नहीं करती। कवि ने शरद के चाँद को मदन का छत्र बना दिया जिसकी नादक छाया सभी में है। ऐसी हालत में वह मान क्यों कर रही है। हेमन्त तथा शिशिर का वर्णन विशुद्ध संयोग शृंगार लिए है। शिशिर का वर्णन तो अश्लीलता की सीमा है। शायद हेमन्त तथा शिशिर के अन्तिम मिलन के बाद वसन्त में विरह हो गया। इसलिये कवि ने वसन्त का वर्णन विरह

के उद्दीपक के रूप में किया है। हेमन्त के वर्णन में कवि ने सुख-विभावरी को उपस्थित किया है जिसमें दम्पति का सुख बढ़ता है और कवि समय के अनुसार चक्रवाक का शोक बढ़ता है :

ज्यो-ज्यो बढ़ति विभावरी, त्यो-त्यो बढ़त अनंत ।

ओक-ओक सब लोक सुख, कोक सोक हेमन्त ॥

और दूसरे दोहे में बतलाया है कि अग्रहन में कामदेव को विश्व-विजय के लिए धनुषबाण धारण नहीं करना पड़ता। सम्पूर्ण जगत को वह अनायास कामवश कर देता है। तीसरे दोहे के अनुसार हेमन्त ने सबको जुराफा बना दिया है जिससे सभी शृंगार में निमग्न है। पर पिछड़ते ही जुराफा की तरह जी नहीं सकेगे। अर्थात् हेमन्त कामोपासना के लिए सुरक्षित है और शिशिर के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहना [हो सब कुछ कह देना है।

ये ऋतुएँ संयोग में इतना सुख देती हैं तो वियोग में उन्माद की स्थिति तक पहुँचा देती हैं। वसन्त, श्रौष्म और पावस वियोग की व्यथा को बढ़ाने ही आते हैं। शरद, हेमन्त तथा शिशिर तो संयोग बेला है। कवि ने इन ऋतुओं को विरह की तड़पन से बचाकर मधुप मित्ती के लिए सुरक्षित कर लिया है। समय का विभाजन भी सुविचरित है। युग की कामदृष्टि को धन्यवाद है। वैसे वसन्त को छांट देना उचित नहीं कहा जायगा। लोक जीवन भी इन ऋतुओं को दापर्य जीवन की मधुचर्चा के लिए उपयुक्त समझता है। अस्तु, हम वसंत के प्रभाव को देखें :

दिसि दिसि कुसुमति देखियत, उपवन विपिन समाज ।

मनो वियोगिनि कौं किये, सरपंजर रतिराज ॥

सम्पूर्ण विश्वाओं में दिनो और उपवनो में फूल खिलते दिखायी पड़ रहे हैं। मानों कामदेव ने वियोगियों के लिए प्राणों का पिंजड़ा बनाया है। अर्थात् वसन्त में कलियों के प्रस्फुटन को देखकर वियोगियों को वैसा ही कष्ट होता है जैसे सरपंजर में पड़े योद्धा को प्रत्येक फूल बाण की नोक के समान वियोगी को दुख देगा। वसंत संयोग और वियोग दोनों ही स्थितियों में उद्दीपन-कर्म्य करता है। कवि ने शृंगार के दोनों पक्षों में वसंत का वर्णन किया है। पर पलाश के लाल फूल तो वियोगिनी को प्रलाप के लिये बाध्य कर देते हैं। वह वियोग कथा से पीड़ित होकर पलाश के लाल फूलों को आग समझ लेती है और :

अंत मरैवें चलि जरै, चढ़ि पलाश की डार ।

फिरि न मरै मिलिहैं अली, ये निरधूम अंगार ॥

ग्रीष्म के वर्णन में सखी या नायिका का प्रलाप नहीं है कवि का प्रलाप है तात्पर्य यह है कि कवि की कल्पना ने धरती की छोड़ दिया है, ऊहात्मकता का विलास है । एक में पड़ोसियों को विरहिणी के पड़ोस में बहुत कष्ट होता है । एक विरह का ताप, ऊपर से ग्रीष्म का । शीत को सह लिया पर ग्रीष्म को सहना कठिन है दूसरे दोहे में वियोगिनी खस की टट्टी से विरी रावटी में है, पर ताप से संतप्त है खेद है कि वह युग विज्ञान का युग नहीं था । पहला उदाहरण परखे :

सोरे जतननि सिसिर रिनु, महि विरहिनी तन-ताप ।

बसिबे को ग्रीष्म दिवनु, परो परोसिन पाप ॥

वर्षा ऋतु का पहला बादल ही वियोगी को जलाने के लिए पर्याप्त है । यदि वर्षा की झड़ी लग जाय तो उसका क्या पूछना । वर्षा की बूंदें रस बरसाने के बदले आग बरसाने लगती हैं । वर्षा काल विरह में कितना उद्दीपक दुःखदायी होता है कि कालीदान का अंतर यक्ष बनकर मेघ से दूत बनने के लिए निवेदन करने लगता है । पर यहां तो केवल कथा ही बढ़ती है । बिहारी पहले बादल का वर्णन करते हैं :

धुरवा होहि न अलि इहै, धुआ धरनि चहुँ कोद ।

जारन आवत जगत को, पावस प्रथम पयोद ॥

नायिका सखी से कहती है कि वर्षा ऋतु के पहले दिन का बादल संसार को जलाना हुआ चला आता है । यह उसी का धुआँ पृथ्वी के चारों ओर दीख पड़ता है, यह मेघ नहीं हो सकता, और :

पावक भरहै मेह भर दाहक दुसह बिसेखि ।

दहै देह चाकै परस याहि दगनु ही देखि ॥

अंगारों को झड़ी से मेघ को झड़ी अधिक दाहक तथा दुःसाध्य है । वियोग में इसे देखते ही सताप बढ़ जाता है । इस तरह कवि ने प्रकृति का उद्दीपन रूप प्रस्तुत किया है । इस राज शृंगार की मदद के लिए प्रकृति सर झुका कर खड़ी है । संयोग में सुख देती है और विमोग में दुख । महत्व कामोपासना का है, प्रकृति का नहीं । यह भी सही है कि प्रकृति का उद्दीपक रूप एक सीमा तक मान्य है । बिहारी ने प्रस्तुत विधान के लिए प्रकृति प्राणों से उपकरण ग्रहण किये हैं । अपनी नायिक के प्रत्येक अंग तथा उसकी कामचेंष्टा के उपमान के लिए प्रकृति से सामग्री का चयन किया है । आलम्बन तो नायिका ही है । अतः उसी को अलंकृत करना है । दो चर दोहों में कृष्ण भी वर्णन बन गये हैं । और कुछ दोहों में अन्योक्तियाँ हैं । अलंकरण सामग्री के चयन का क्षेत्र सीमित है । कारण स्पष्ट है । एक तो वर्ण्य काममूर्ति कामिनी है । दूसरे आचार्यों ने उपमानों को निर्धारित कर दिया है । उसकी एक परम्परा बन गयी थी । तीसरे बिहारी राजसभा का जीवन जीते रहे । चन्द, चादनी, सोनझुही, यमुना, चकोर आदि का स्मरण कर लिया —यह काम नहीं था ।

इसके बिना काव्य-रचना ही असम्भव थी। वैसे कवि का दृष्टिकोण बहुत ही ऊँचा है। उसे रूपक बाँध कर कहा है :

गिरि ते ऊँचे रसिक मन, बूडे जहाँ हजार ।

वहै सदा पसु नरत कहँ, प्रेम पयोधि पगार ॥

रसिक मन की तुलना गिरि से की है वह उससे भी ऊँचा है और प्रेम सागर के समान गहरा है पर उनकी रसिकता में वह गहराई नहीं है। इसलिए प्रेमपात्र के चित्रण में बन्धे-बन्धायें उपमान लाये गये हैं। कुछ नये प्रयोग हैं उनके द्वारा चमत्कार उत्पन्न किया गया है। डा० नगेन्द्र के अनुसार रीतिकाल के उपमान प्रायः काम विलास के उद्दीपन अथवा उपकरण ही हैं।^१ नायिका की तुलना बेलि (२८७) और चम्पा की माला (२२३) से की गयी है। मुख चन्द्र के समान है (१०१, ४२०) दिठौना युक्त मुख तो चन्द्र से भी अधिक सुन्दर है (६६)। व्यतिरेक द्वारा चन्द्र का अपकर्ष दिखाया गया है। कवि ने वयःसन्धि को सक्रान्ति पर्व के समकक्ष रखकर अपनी प्रतिभा का परिचय दिया है (२५)। यौवन पर ज्येष्ठ मास को आरोपित किया है (१०५)। और यौवन को आभा की तुलना सोनझुही से कर स्वर्णाभा को स्पष्ट कर दिया है (११८)। नायिका के भाल पर टीका की गोभा ऐसी है मानो सूर्य शशिमण्डल में आकर उसकी छवि बढ़ा रहा है (३६)। तात्पर्य यह कि ललाट शशिमण्डल के समान है और टीका सूर्य के समान। कवि की कल्पना ने असम्भव को सम्भव कर दिया। इसी तरह की कल्पना है कि भाल पर लाल बिन्दी है और केश बिखरे हैं मानो चन्द्र और सूर्य ने मिलकर राहु को पकड़ लिया है (४२)। नयनों के उपमान युगो से मृग, कमल तथा खंजन रहे हैं। यहाँ कवि ने नयनों के सौन्दर्य के उत्कर्ष के लिए कमल तथा खंजन को लज्जित किया है (५०)। और एक नया रूपक है :

खेलन सिखए अलि भलैं चतुर अहेरी मार ।

काननचारी नेन मृग नागर नरन, सिकार ।

यहाँ नेन मृग नागर नरों का शिकार करते हैं। स्थिति बदल गई है।

इस तरह कवि ने अनेक चमत्कारपूर्ण प्रयोग किये हैं। परम्परित उपमानों से नवीनता लाई है। कवि समय को बदल दिया है। नाक में नीलम जड़ित लौंग है मानो चम्पा पर भौरा आ गया हो (८५)। चम्पे पर अमर नहीं बैठता, पर कवि ने बैठा दिया। और ठोड़ी पर गोदना है तो कवि उत्प्रेक्षा करता है कि भौरा गुलाब के फूल में आ गया है (६५)। भफेद साड़ी में ढंका कर्णफूल ऐसा लग रहा है मानो गंगाजल में प्रभात का सूर्य प्रतिबिम्बित हो रहा है (६२)। इसमें एक ताजगी है। नयी उद्भावना है। कवि उरोजों की तुलना गिरिवर से कर पुराने कवियों से काफी

आगे बढ़ गये हैं । (१०४) और जंघे की तुलना परम्परित रूप में केले के खम्भ से है (१०६) । कभी सूर्य कर्णफून् से उपमित था, तो कभी पैरो की अंगूठी से (११२) । कवि सन्तुलन खो बैठा है । पर पगतल की लालिमा का वर्णन ननोहर है । जहाँ-जहाँ उसके पग पडते हैं कि दुपहरिया के फूल खिल जाते हैं (११३) । दुपहरिया का भी उद्धार हो गया है । और इस प्रकृति से उपमित नख-शिख वर्णन के बाद यदि नायिका का मिलन हो गया, मान टूट गया तो वह मान कैसा है । सूक्ष्म के लिए स्थूल उपमान एक नवीन उपमान है कि वह मान सूर्योदय के बाद की ओस की तरह चला जाता है (४५०) । परन्तु किशोरी के प्रेम में राजा सब कुछ भूल जाते हैं तो कवि प्रकृति के उपकरणों से निर्मित अन्योक्ति द्वारा उनको होश में लाता है । वह प्रसिद्ध दोहा है :

नहिं पराग नहिं मधुर मधु, नहिं विकास इहिकाल ।
अली कली ही सौ बघ्यो, आगे कौन हवाल ॥२५८॥

कवि ने सप्तमशतक में गुलाब को लेकर अन्योक्तियाँ प्रस्तुत की हैं । मुस्लिम काल में गुलाब को साहित्य में ग्रहण किया गया । कवि ने समय के प्रभाव को ग्रहण किया । पहले दोहे में गत यौवना की ओर संकेत गुलाब की कंटीली डार से है । दूसरे में आशा को संचारित किया है कि इन डालों में फिर से फूल आयेगे । तीसरे में बड़ों की भूल की ओर इशारा है कि ईश्वर ने गुलाब में भी कंटी लगा दिया । चौथे-पाचवे में ग्रामीण जीवन में गुलाब की उपेक्षा का वर्णन है । इस तरह कवि ने अलंकरण के लिए प्रकृति का उपयोग किया है । प्रायः सभी परम्परित समझी ही है । कृष्ण के चित्रण में गुजा की मात्रा के सम्बन्ध में दावानल की ज्वाला की उत्प्रेक्षा की है और श्याम शरीर पर पीतपट की शोभा देखकर नीलमणि शैल पर प्रभात की धूप को देखा है । कुछ ऐसे प्रकृति चित्रण हैं जिस पर आलोचक मुग्ध होते रहे हैं ।

सन्दर्भ संकेत

- १—प्रकृति और काव्य : संस्कृत खण्ड : पृष्ठ—३०
- २—हिन्दी काव्य में प्रकृति चित्रण, पृष्ठ—१५
- ३—हिन्दी काव्य में प्रकृति चित्रण, पृष्ठ—४७८ ।
- ४—हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, भाग १, पृष्ठ—२०५ ।
- ५—बिहारी मीमांसा, पृष्ठ २५२ । (६) वही, पृष्ठ ३२४ ।

उपर्युक्त उद्धृत दोहों की संख्या लाला भगवानदीन द्वारा सम्पादित पुस्तक में अनुसार है ।

बिहारी के भक्ति और

नीति परक मुक्तक

● प० परशुराम चतुर्वेदी

अशृंगारी बिहारी

हिन्दी के शृंगारी कवियों में कविवर बिहारी लाल का स्थान बहुत ऊँचा है। यहाँ तक कि बहुत से समालोचक उन्हें हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ शृंगारी कवि तक कहने में संकोच न करेंगे। प्रेमी-प्रेमिकाओं के मनोगत भावों का पूर्ण अनुभव, उनका पांडित्य-पूर्ण विश्लेषण तथा एक छोटे से छोटे दोहे या सोरठे में आ सकने वाले कतिपय चाक्याशो भरा, सुन्दर शब्द-विन्यास के बल पर उनका चमत्कारपूर्ण स्पष्टीकरण किसी साधारण श्रेणी वाले कवि का काम नहीं। इस कारण हिन्दी की क्या, यदि अन्य भाषाओं के शृंगारी कवियों के साथ भी हम बिहारीलाल की तुलना करने लगे, तो सम्भव है इनका नाम बहुत नीचे लाने की नौबत न आवेगी। इसमें सदेह नहीं कि शब्दों की तोड़-मरोड़, कृत्रिम कलाबाजी अथवा अत्युक्तियों की भरमार प्रभृति बहुत से दोषों के कारण इस कवि की कविता एक नहीं, अनेक स्थलों पर दूषित देख पड़ेगी; किन्तु कौन ऐसा कवि है, जिसकी रचना सभी प्रकार से निर्दोष हो? बात यह है कि किसी कवि की सराहना करने बैठने पर उसकी साधारण कम-जोरियों पर ध्यान नहीं दिया जाता।

परन्तु बिहारी लाल केवल शृंगारी कवि ही न थे। उनकी एक मात्र उपलब्ध पुस्तक 'बिहारी-सतसई' के ही देखने से पता चलता है कि संस्कृत के पुराने कवि भट्टहरि के समान यह नीति, वैराग्य, भक्ति आदि विषयों पर भी, शृंगार-रस-रचना की निपुणता के साथ ही, उत्तम कविता करना जानते थे। इन विषयों के दोहे 'सत-सई' में, बिना किसी शृंखला के यत्र-तत्र पड़े हुए देख पड़ते हैं और संख्या की दृष्टि से यद्यपि ये सब मिलकर भी शृंगार-रस से दोहों से कहीं कम हैं, तथापि काव्य की दृष्टि से, अथवा अनुभव और भावुकता के विचार से, ये उनसे किसी तरह न्यून नहीं। इनमें बिहारी लाल की रचना के सभी गुणों के उदाहरण मिलेंगे और यदि सब पृष्ठिये तो, इनके यही दोहे ऐसे हैं, जिनसे हम विचार सरणियों के मेल द्वारा कवि के हृदय का सन्चा पता लगा सकते हैं। हमारे साहित्य के विशेष नियमों द्वारा ज्ञान-वृक्ष कर जकड़ी गई शृंगार-रस की रचना, व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप के फझी-कझी लम्बे रहने पर भी, कवि के

के रहस्यों को व्यक्त करने में

बहुधा असमर्थ सिद्ध हो जाया करती है और किसी कवि को (As a man) अर्थात् कवि-कौशल-रहित शुद्ध मनुष्य के रूप में देखने की इच्छा रखने वाले को हताश हो जाना पड़ता है। किन्तु अन्य रसों के अनुसार की गई रचनाओं में यह अडचन कुछ न कुछ प्रवश्य दूर रहती है। कुछ ऐसी ही धारणा के आधार पर तथा यह सोचकर कि यद्यपि सतमेया के सागर में बिहारीलाल की कविताएँ मुक्तकों के ही रूप में बिखरी पड़ी हैं, और उनका भर्म प्रथक्-प्रथक् ही समझना अधिक युक्ति-संगत होगा, तथापि वस्तुतः एक ही हृदय की उपज होने के कारण वे संभवतः सुसंगत भी हो सकती हैं। मैंने आगे की पंक्तियों में कवि में सिद्धान्तों का पता लगाने की चेष्टा की है। आशा है पाठक इस पर और भी विचार करने की कृपा करेंगे।

भक्ति—बिहारी लाल का एक सोरठा और एक दोहा ऐसे हैं, जिनके आधार पर पहले-पहल कवि को निर्गुणोपासक समझने का पूरा भ्रम हो सकता है। जैसे :

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जग काँचो काँच सौ।

एकै रूप अपार, प्रतिबिंबित लखियतु जहाँ ॥

अर्थात् मैंने तो यह निश्चय कर लिया है कि यह कच्चा अथवा झूठा ससार काँच के समान है, जहाँ एक ही ईश्वर का रूप अपार अर्थात् अनन्त रूप से भासित होता है और सभी पदार्थ उसके अनन्त रूप की केवल आशा मात्र हैं। इसका तात्पर्य है कि ईश्वर एक है, और वही सत्य है, तथा आँखों से देख पड़ने वाले सभी पदार्थ असत्य। इसी विचार का आश्रय लेकर लोग मायावादी, निर्गुणोपासक शंकर आदि दार्शनिकों के अद्वैतवाद की छाया का भ्रम करके, इस कवि को कभी-कभी निर्गुणोपासक कह देते हैं। फिर :

दूरि भजत प्रभु पीठि दे, गुन-विस्तारन-काल;

प्रगटत निर्गुन निकट ही, चग-रंग गापाल ॥

अर्थात् यदि ईश्वर को सगुण मानकर उसके अनन्त गुणों की प्रशंसा की जाय और उसी के चित्त में समय लगाया जाय, तो ऐसा प्रतीत होता है कि ज्यों-ज्यों उपासक उसके गुणसागर में विनम्र होता जाता है, त्यों-त्यों उसे अपनी क्षुद्रता तथा उपास्य की महत्ता की तुलना करते-करते, एक महाम् अन्तर का बोध होता जाता है। और इस बात में मन्देह उत्पन्न होने लगता है कि हम ईश्वर द्वारा वास्तव में अपनाए जा सकते हैं कि नहीं। ऐसा जान पड़ता है कि गुणावली के साथ-साथ ईश्वर और भी दूर होता जाता है। परन्तु यदि निर्गुण के भाव की धारणा की जाय, तो वह अति निकट प्रकट-सा हो जाता है। इस बात को कवि ने गुड़ी उड़ाने का उदाहरण देकर समझाया है। कहा है, कि जैसे पतंग की छोरी को जितना ही फैलाया जाय

उतना ही वह हमसे दूर होती जाती है, और फिर उसे समेटने के साथ ही निकट आ जाती है, उभी प्रकार गुण सम्पन्न ईश्वर की भी बात है। इस दोहे में भी ऊपर की बात को ही एक दूसरे ढंग से कहा गया है; बल्कि सगुण तथा निर्गुण ईश्वर के बीच उपासना के लिये किसी एक को पसन्द करने में यह दोहा स्पष्ट रूप से सलाह देता हुआ-ना भी जान पड़ता है। गुण-शब्द इस दोहे की जान है।

परन्तु वास्तव में यह बात नहीं। ऊपर दोहे में कवि ने ईश्वर को जान-बूझ कर 'प्रभु' और 'गोपान' कहा है, जो अपनी थोथी गुणावली के आडम्बर से ही नहीं रिकामा जा सकता, बल्कि सारी पृथ्वी का पालन करने वाला वह एक ऐसा सर्वव्यापी स्वामी है जो इसके अन्तस्थल की बातें भली-भाँति समझता है। और जो बिना अपनी प्रशंसा कराए ही प्रत्येक हृदय के गुण तथा अवगुण को स्वयं जाँचने को तैयार रहता है। बनावटी गुण-विस्तार उसे पसन्द नहीं। गुड़ी उड़ाने वाले और गुड़ी में चाहे डोरी मात्र का सम्बन्ध हो, किन्तु मनुष्य और ईश्वर के बिना किसी गुणावली के ही सम्बन्ध स्थापित है। ये दोनों स्वभावतः स्वामी और सेवक है। यही क्यों, सोरठे का भाव भी केवल यही दिखलाता है कि सम्पूर्ण दृश्यमान जगत सिवा ईश्वर की आत्मा मान के और कुछ नहीं। सब पर उसकी मुहर है, जिसके कारण उसके प्रेम में उन्मत्त भक्त को सारे संसार में अपना इष्ट देव ही देख पड़ेगा। दृश्यमान वस्तुओं पर से उसकी छाप हटा देने पर वास्तव में कुछ भी नहीं रह जाता, और फिर भक्त भी सब में उसका 'रूप' ही तो देखा करता है। इसलिए वास्तव में बिहारीलाल निर्गुणवादी दार्शनिक नहीं एक सच्चे भक्त है, जिनके उपास्यदेव श्री कृष्ण चन्द्र हैं। यह बात आगे और भी स्पष्ट हो जाएगी।

सबसे पहले कवि ने अपने इष्ट देव के स्थान पर, मंगलाचरण में, श्री राधा से विनय की है। उनकी प्रशंसा करते हुए लिखा है कि मुझे संसार की बाधाओं से वह रात्रिका मुक्त करें, जिनके शरीर की आत्मा पड़ने अथवा जिनसे प्रभासित होने पर मेरे इष्ट देव श्याम अथवा श्री कृष्ण तक हरे अथवा प्रसन्न बदन हो जाते हैं; अर्थात् मेरे इष्ट देव पर अपना प्रभाव डालने वाली 'राधा नागरि' मेरी सहायता करें। इसे हम 'विनय पत्रिका' में की गई गोस्वामी तुलसीदास जी की प्राथमिक विनयों के समान मान ले तो कोई अड़चन न होगी। अथवा यह भी हो सकता है कि कवि युगल-मूर्ति की उपासना पसन्द करता है, और उस दृष्टि से स्वभावतः कृष्ण से पहले राधा की वन्दना लिखना उसने आवश्यक समझा हो युगल-मूर्ति के विषय में कवि कहता है

अर्थात् एक साथ ही रहने वाले दोनों की युगल-मूर्ति, उम्र, रंग, मन इन सभी बातों में एक ही हो जाने के कारण और भी शोभा-सम्पन्न हो जाती है और ऐसा प्रतीत होता है कि भक्त की दो आँखें कितना हो देखती रहें, उसके हृदय को तृप्त नहीं कर सकती । उस अलौकिक सौन्दर्य को देखने के लिए यह अभिलाषा होती है कि यदि लोचनों के अनेक जोड़ मिल जायें, तो कदाचित् उस छवि का अनुभव हो सके । परन्तु अपने उपास्यदेव श्री कृष्ण चन्द्र से कवि ने नीचे लिखे दोहे में जो विनय की है, उसमें पता चलता है कि उसे कृष्ण का कैसा स्वरूप इष्ट था :

सीस-मुकुट, कटि-काछनी, कर-मुरली, उर-माल,
इहि बानक मो मन सदा बसौ बिहारी लाल ॥

अर्थात् हे आनन्द-क्रीड़ा करने वाले लाल मेरे मनो-मंदिर में तुम उस गोप वेश में निवास करो जिसमें सिर पर मोर मुकुट, कटि में काछनी, हाथ में मुरली तथा गले में वनमाला पड़ी हो । तात्पर्य यह कि बिहारीलाल को, अपने समसामयिक कवि रसखानि की ही भाँति, निरन्तर मणि-मण्डित-किरीट धारी, पीताम्बर पहनने वाले द्वारकाधीश से कोई मतलब नहीं; उन्हें वृन्दावन-बिहारी की ही उपासना करनी है । रसखान का भी कहना है :

सोहत है चँदबा सिर मोर के, जैसियै सुन्दर पाग कसी है;
तैसियै गोरज भाल विराजति, जैसी हिये बनमाल लसी है ॥
“रसखानि” विलोकत बोरी भई, हग मूँदि कै ग्वालिन पुकारि हँसी है;
खोली री धूँधट, खोली कहा, वह मूरति नैननि-भाँझ बसी है ॥

फिर—

या लकुटी अरु कामरिया पर राज तिहँपुर को तजि डारौ ।
आठहुँ सिद्धि, नवौ निधि की सुख नन्द की गाय चराय बिसारौ ॥
“रसखानि” कबौ इन आँखिन सो ब्रज के बन-बाग तड़ाग निहारौ;
कोटिन हू कलघोत के धाम करील के कुँजन-ऊपर वारौ ॥

बिहारी लाल अपने इष्ट देव श्रीकृष्ण को ही एक मात्र और सर्वव्यापक सगुण ईश्वर समझते हैं । इसी कारण इन्हें लोगों के मतमतान्तर वाले झगड़ों से बड़ी घृणा है । उनका कहना है :

अपनै अपनै मत लगे, बादि मचावत सोर;
ज्यौं-त्यौं सबकौं सेइबौ, एकै नन्दकिसोर ॥

अर्थात् ससार भर के भिन्न-भिन्न देवोपासक चाहें वे वैष्णव शैव अथवा

शाक्त इत्यादि हों—तथा भिन्न-भिन्न मतवादी—चाहे वे द्वैत, अद्वैत, द्वैताद्वैत इत्यादि मत वाले हों—सब कोई अंधविश्वासियों की भाँति आपस में व्यर्थ लड़ते अथवा वाद-विवाद किया करते हैं। सच्चा सिद्धान्त तो यह है कि सबको किसी न किसी प्रकार एक नन्द किशोर की ही सेवा करनी है। क्योंकि अखिल ससार कृष्णभय होने के कारण किसी अन्य देव की आराधना भी कृष्ण की ही आराधना हो जाती है और सबका लड़ना-भगडना किसी काम का ही नहीं रह जाता। कहा भी है—“सर्व देव, नमस्कारः केशव प्रति गच्छति।” बिहारी लाल का तो यहाँ तक कहना है कि कोरी उपासना की ही दृष्टि से नहीं, बल्कि प्रतिदिन के सासारिक जीवन के भी विचार से सारी विपत्तियों को दूर करने वाले एक मात्र कृष्ण के सिवा किसी भी प्रकार की संपत्ति से मुझे कुछ प्रयोजन नहीं :

कोऊ कोरि क संग्रहौ, कोऊ लाख हजार;
मो संपति जुदुपति सदा विपति-बिदारनहार ॥

अर्थात् चाहे कोई करोड़ की संपत्ति इकट्ठी करे, चाहे कोई दस करोड़ का उपार्जन करे, मेरी संपत्ति सदा विपत्तियों के नाश करने वाले स्वयं श्री कृष्ण भगवान् हैं मुझे और किसी संपत्ति की कुछ भी आकांक्षा नहीं। यही नहीं, कवि को इस बात की अभिलाषा नहीं कि वह प्रयागादि बड़े-बड़े तीर्थों में घूम कर पुण्यार्जन करता फिरे। उसे तो राधा-कृष्ण की युगल मूर्ति का दर्शन ही सभी पुण्यों से बढ़कर है :

तजि तीरथ, हरि-राधिका-तन-दुति करि अनुराग;
जिहि ब्रज-केलि-निकुंज-भग पग पग होतु प्रयाग ॥

अर्थात् हे मन तू तीर्थटन की अभिलाषा छोड़कर श्री राधा-कृष्ण की युगल मूर्ति की शरीर-कांति में ही अपने को लगाए रह—उसी में अनुरक्त रह क्योंकि अन्य तीर्थों की कौन कहे, स्वयं तीर्थराज तक उस युगल मूर्ति के विहार-कुंजों के मार्ग में केवल एक पग के ही बराबर है, अर्थात् श्री राधा-कृष्ण के चान में अनुराग करने में ब्रज के कुंजों में चलने वाले को प्रत्येक पग पर प्रयागराज जाने का फल प्राप्त होता है अतः तीर्थटन का श्रम भी व्यर्थ ही है। भक्त के लिए इन ऊपरी बातों की कुछ भी आवश्यकता नहीं। उसे तो एक सच्चा हृदय-मात्र चाहिए। इसीलिए वेशधारी साधुओं की ओर संकेत करके कवि कहता है :

जपमाला, छापै तिलक सरै न एको कामु;
मन-काँचै नाँचै वृथा, साँचै राँचै रामु ॥

अर्थात् तिलक, माला आदि सब वेष केवल ऊपरी दिखावे के साधन मात्र हैं। इससे तथा सच्ची भाँति से कुछ भी सम्बन्ध नहीं। ईश्वर इन बातों की ओर न देख

कर सच्चे हृदय वाले पर ही प्रसन्न होता है। वह कपटी से बहुत अप्रसन्न रहता है, और उसे अपनी गरण में नहीं लेता। सच्ची बात तो यह है कि कपटी हृदय में ईश्वर आ ही नहीं सकता। कपट का दृढ़ किवाड़ उसके हृदय तक पहुँचने में रुकावट डालता है, उसे घुसने तक नहीं देता।

तो लगु या मन-सदन मैं हरि आवैं किहि बात,
बिकट जटे जो लगु निपट खुरै न कपट-कपाट ॥

यह सब कुछ कह चुकने पर अन्त में कवि मानो अपने को संबोधित करके कहता है—रे मन, तुझे किसी से सम्बन्ध स्थापित करने की आवश्यकता नहीं, और न किसी का आश्रय लेना है। तू तो केवल :

मनमोहन सौ मोह करि, तू घनश्यामु निहारि ;
कुंज बिहारी सौ बिहरि, गिरधारी उर धारि ॥

अर्थात् ‘रे मन यदि किसी पर मोह करना है तो तू श्री मनमोहन से ही मोह कर, क्योंकि और जितने मोहोत्पादक पदार्थ हैं, वे सब अत को फीके जँचते हैं, पर मनमोहन का मोह सदा चटकीला होता जाता है। यदि तेरी इच्छा शोभा देखने की है, तो तू श्री घनश्याम को ही देख, क्योंकि वह शोभा की अवधि हैं, और उनकी शोभा से मन कभी नहीं भरता। यदि तेरी लालसा बिहार करने की है, तो तू कुंजबिहारी से बिहार कर, क्योंकि और बिहारों से अत में चित्त को आराम हो जाता है। पर उनके नये बिहार चित्त को सदैव उत्साहमय तथा आनन्दित बनाए रखते हैं। और यदि तेरी अभिलाषा किसी को अपने हृदय में धारण करने की है, तो तू गिरधारी को ही उर में धर, क्योंकि वह परम भक्त-वत्सल एवं धारणागत का पालन करने वाले हैं। उन्होंने गोवर्धन धारण करके इन्द्र के कोप से ब्रह्मवासियों की रक्षा की थी।’ (रत्नाकर)

बहुत से पूर्ववर्ती तथा परवर्ती भक्त कवियों की भाँति बिहारीलाल ने भी अपने को बड़ा भारी पापी बतलाया है, और उसी संबन्ध से नाता जोड़ अपने उपास्य देव श्रीकृष्ण चन्द्र से तारने के लिये निमित्त कई प्रकार से अनुनय-विनय की है। यह कवि अपने को इतना पतित समझता है कि इसे भय है मुझे तारने के समय हिचकिचाते हुए हरि को दीनोद्धार बनाने का अपना प्रण भी तोड़ना पड़ेगा। वह कहता है—‘हे मुरारे, एक साधारण गिद्ध को तारकर तुमने जो अपना यश फैला रखा था, वह मेरे जैसे परचे हुए पातकी के अवसर पर ठहर ही न सकेगा, और अब तो मुझमें और तुममें एक पूरी बहस उठ खड़ी हुई है। मैं पूर्ण पतित हूँ, और तुम पतित-पावन कहलाते हो इसलिए या तो मुझे तारना ही पड़ेगा या अपना

नाम ही छोड़ना पड़ेगा । दो में से एक निश्चित है । देखो, ऐसा प्रबन्ध करो कि मेरे गुणों अथवा अवगुणों की कोई गिनती ही न होने पावे, और मैं भी और पतितों के साथ ही भ्रमेले से किसी प्रकार तार दिया जाऊँ । मैं तो केवल यही चाहता हूँ कि जैसे और अधमों को मोक्ष मिली है, वैसे मुझे भी मिल जाय, और नहीं तो यदि बंधन में ही रखा जाऊँ तो फिर अपने इष्ट देव की गुणावली की ही डोर से बँधा रहूँ ।” कवि अपने ऋतदेव कृष्ण को युक्तियों द्वारा भी रिक्काकर अपनी ओर फेरना चाहता है । उसका कहना है—“मैंने अपने हृदय रूपी हम्माम को तीनो आधि-भौतिक, आधिबैदिक तथा आध्यात्मिक—तापो से यह सोचकर तपा रखा है कि संभव है, यहाँ कभी आ जाने पर मेरे श्याम पुलकित होकर पसीज जाय, अर्थात् उन्हें कहला आ जाय” अथवा “मैं इस ससार में कुटिलता इसलिए किया करता हूँ कि मेरा हृदय मरलता के कारण सीधा न रहने पावे, नहीं तो मेरे त्रिभंगी अर्थात् तीन जगह से टेढ़े लाल को ऐसे स्थान में रूने पर कष्ट होगा ।” हरि से कवि का कहना है :

हर, कीजति, जिनती यहै तुम सी वार हजार ।

जिहि-तिहि भौति डर्यो रह्यो पर्यो रही दरबार ॥

अर्थात् हे हरे, देखो, और कुछ न करो, तो कम से कम मुझे अपने दरबार में ही पड़ा रहने दो । तात्पर्य यह कि मैं मुक्त होकर भी तुम्हारे दरबार से निकाल दिया जाना नहीं चाहता ।

परन्तु भक्त विहारीलाल के उपालंभ बहुत मार्के के नहीं हैं । यह बस इतना ही कह देना बहुत समझते हैं कि हे भगवान जान पड़ता है, तुम्हें भी आजकल के बानी लोगों की हवा-सी लग गई है, नहीं तो तुम मेरी इतनी उपेक्षा क्यों करते ? इन्हें अपनी करतूतों की निकृष्टता का ही इतना भय है कि वह लज्जित होने के कारण गोपाल को अपने सम्मुख आने देना तक नहीं चाहते, क्योंकि इससे संकोच इतना बढ़ जायगा कि छिपाने को भी कहीं स्थान नहीं मिलेगा । यह तो यहाँ तक कह डालते हैं :

ज्यों हूँ हौ, त्यों होऊँगो, हौ, हरि, अपनी चाल;

हठु न करौ, अति कठिनु है मो तारिबो, गुपाल ॥

अर्थात् हे हरे, मैं अपनी चाल से अपने भले-बुरे कर्मों का फल भोगता रहूँगा । खुश कहीं मेरे तारने के कठिन काम में हाथ लगाने का हठ न करना । यह दुसाध्य सा है

जगनु जनायो जिहि सकलु, सो हरि जान्यो नाहि ।

ज्यौ आँखिनु सबु देखिये, आँखि न देखी जाहि ॥

अर्थात् जिस ज्ञानमय परमेश्वर के हृदयस्थ होने के कारण हम सारे संसार को जानने का दावा किया करते हैं, उस चितस्वरूप अपने स्वामी का हमें कुछ भी ज्ञान नहीं हो पाता । जैसे आँखों से हम सब कुछ देखते हैं, पर अन्ती (देखने वाली) आँखों को ही नहीं देख पाते । बान यह है कि जानने अथवा देखने की क्रिया ने जानने और देखने वाले तथा जानी जाने और देखी जाने वाली इन दो वस्तुओं का होना नितात आवश्यक है । इस कारण जब दोनों एक हो जाती हैं, तो वे क्रियायें ही ही नहीं सकतीं, अर्थात् न जाना जा सकता है और न देखा । कवि ने बड़े अच्छे उदाहरण द्वारा इस विषय को स्पष्ट किया है । फिर :

या अनुरागो चित्त की गति, समुझ सकै नहि कोइ ।

ज्यौ-ज्यौ बूड़े स्याम-रंग, त्यौ-त्यौ उज्जलु होइ ॥

अर्थात् इस प्रेम में पगे चित्त की विचित्र बात समझ में नहीं आती; देखो तो सही यह अनुरागी (अर्थात् लाल रंग का) होकर श्यामसुन्दर के रंग-सागर में तो डुबकी लगाता है, और वह डुबकी जितनी ही गहरी होती जाती है, उतना ही इसका रंग, कुछ और ही होने की जगह, उलटा हो निखरता जाता है । तात्पर्य इतना ही है कि श्री कृष्णचन्द्र आनन्दकन्द से अनुरक्त होने पर चित्त शुद्ध और निर्मल हो जाता है । किन्तु कवि ने इस बात को एक बड़ी सुन्दर उक्ति में सन्निविष्ट करके स्पष्ट कर दिया है ।

फिर एक और उदाहरण लीजिए :

मोहन-मूरति स्याम की अति अद्भुत गति जोइ;

बसतु सु चित्त-अंतर, तऊ प्रतिबिंबितु जग होइ ॥

अर्थात् श्याम सुन्दर की मोहनी मूर्ति की कुछ विलक्षण शक्ति जान पड़ती है । क्योंकि बसती तो वह भक्तों के हृदय के भीतर है, किन्तु उसका प्रतिबिम्ब सारे संसार में दीप्त पड़ने लगता है । इसमें आश्चर्य की बात यह है कि किसी वस्तु का प्रतिबिम्ब तभी पड़ सकता है, जब वह किसी प्रकार के आवरण के अन्धकारित न हो । किन्तु इस मूर्ति की (जो साँवली भी है) कुछ उल्टी ही चाल है । यह मनुष्य के अंधकारमय हृदय-मन्दिर के भीतर रहनी हुई भी साभान्यतः प्रतिबिम्बित होने वाली वस्तुओं पर ही अपना प्रकाश नहीं डालती, प्रत्युत सम्पूर्ण जगत् को अपने सा ही दर्शने लगती है । तात्पर्य केवल यही है कि कवि के उपास्यदेव कृष्ण से अनुराग करने पर सारा संसार कृष्णमय ही देख पड़ने लगता है । किन्तु इस कवि ने इसी

साधारण भाव को लेकर एक बड़ी ही चमत्कारपूर्ण उक्ति की सृष्टि कर डाली है। यहाँ पर 'एकै वस्तु अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ' का भाव और भी स्पष्ट कर दिया गया है। इस प्रकार के दोहे कुछ और भी हैं, जिन्हें यहाँ उद्धृत करने की आवश्यकता नहीं।

नीति :

बिहारीलाल ने अपनी मतसई में पूर्ववर्ती कवियों (तुलसी, रहीम, कबीर आदि) की पद्धति का अनुसरण करके कुछ नीति-विषयक दोहे भी कहे हैं, जो अधिकांश में उच्च श्रेणी के ही नहीं, अगूठे तक कहे जा सकते हैं। इनसे पता चलता है कि यह कवि कोरे शृंगार में ही मग्न रहने वाला नहीं था, प्रत्युत देश, काल, समाज तथा दरबार आदि की गति का भी निरीक्षण करने में अपनी कुशाय बुद्धि का प्रयोग कर सकता था। इसके अनुभव की बातों के उदाहरण लीजिये। इसकी राय में बड़े लोगों को छोटी की अधिक प्रतिष्ठा नहीं करनी चाहिये, क्योंकि अन्त में छोटे-छोटे ही हैं, और उनसे बड़ा काम कभी नहीं निकाला जा सकता। चूहे के चमड़े से कभी बड़ा नगाड़ा नहीं मड़ा जा सकता, और न सोने के समान 'कनक' कहलाने के ही कारण गुणहीन धनुरा गहने गहने के काम आ सकता है, या सूर्य के समान अर्थ कहलाने वाला मंदार प्रकाश दे सकता है। और फिर बालों को तो आप कितना ही सिर चढाए रहिए, अन्त में बढ़ कर आपके पीछे ही पड़े रहने। नीच आकाश तक भी ऐँठकर क्यों न पहुँचा दिए जाय, किन्तु फिर भी अपनी शक्ति के बाहर की बात उनसे नहीं हो सकती—कहीं फाड़-फाड़कर देखने भर से ही ग्रंथि बड़ी तो नहीं हो जाती, और न फुहारे का पानी नल के अवलंब से ऊपर उठने के कारण चढता ही चला जा सकता है। इन दोनों को लौट कर अततोगत्वा अपने स्वभाव पर ही आ जाना पड़ेगा। नीचों का तो यहाँ तक स्वभाव है कि वे ऊपर से नम्र देख पड़ने पर भी, सुयोग पाकर, काटे के समान परो लगा कर भी, दुःखदायक हो जाते हैं, और यही कारण है कि उनकी बुराई दूर हो जाने पर भी उनसे बड़ा भय मालूम होता है, क्योंकि यह देखने में आया है कि चंद्रमा को कलंक-रहित देखकर ज्योतिषी लोग किसी बड़े भारी उन्माद की संभावना किया करते हैं। इसलिये यदि किसी को कोई नीच कुछ देर के लिए अच्छा लगता सा देख पड़े, तो भी यही समझना चाहिए कि वह कदाचित् "भित्तुर्विहि लोक" की कहावत के अनुसार अपने सीधे-पन के कारण उस पर किसी प्रकार रीझ गया होगा, अन्यथा यह कौन नहीं जानता कि नीच का सम्मान यदि होता भी है, तो केवल घड़ी क्षण का ही हुआ करता है। काक पक्षी का आदर आर्यपक्ष के अनंतर कहीं थोड़े मुना जाता है। गोवर्द्धन-गिरि तक की पूजा थोड़ी ही देर के लिए होती है और अन्त में उसकी प्रतिभा को पशुओं

के पैरो तले ही रौदा जाना ही नसीब होता है। नीच को सदा निराहत करना चाहिये। इसी में उसकी भलाई है; क्योंकि उसका तो यह स्वभाव ही है कि वह मेद के समान, जितनी सिर पर चोट लगे, उतना ही उछल कर, अपने को धव्य मनभेगा, इत्यादि।

दुष्ट प्रकृति वाले स्वामी की भलाई के निमित्त अपने ही भाई-बन्धुओं को कष्ट पहुँचाने वाले हिंसी उच्च कुलोत्पन्न नोकर की ओर संकेत करके कवि ने एक बड़ी ही मार्मिक अन्योक्ति कही है, जो उसकी प्रतिभा का उत्कृष्ट निवर्शन है।
देखिए :

स्वारथु, मुकृतु न श्रमु वृथा, देखु बिहंग विचारि;
बाज, पराएँ पानि परि, तू पच्छीनु न मारि ॥

इसका सरल प्रर्थ यह है कि आकाशगामी पक्षी बाज, तू दूसरे के हाथों पड़ कर अपनी ही जाति वाले पक्षियों को मारने का इतना भारी अनर्थ क्यों कर रहा है ? भला विचार कर देख तो सही, इसमें न तो तेरा कोई स्वार्थ है, न कोई पुरय; बल्कि एकदम व्यर्थ का परिश्रम ही परिश्रम है। इस दोहे में कवि ने 'विहंग,' 'विचारि' 'पराएँ पानि परि' तथा 'पच्छीनु' शब्दों अथवा वाक्यांशों के प्रयोग जान-बूझ कर किए हैं; क्योंकि 'विहंग' उसी को कहते हैं, जो स्वच्छंद 'बिहायसा' (अर्थात् आकाश) में विचरण करने वाला हो, अर्थात् जिसका कुसमयानुसार दासत्व की श्रृंखला से जकड़ जाना उसकी उच्चकुल-सुलभ प्रतिष्ठा से नीचे गिरना है। इस कारण इस दोहे की बात उसी को लग भी सकती है। जो स्वभावतः नीच प्रकृति का होगा, उस पर इसका प्रभाव नहीं पड़ सकता। 'विचारि' शब्द इसलिए प्रयुक्त है कि बाज अथवा सेवक, कुछ दिनों तक दासवृत्ति में रहने के कारण, अपनी स्वाभाविक चाल की गुरुता भूला सा गया होगा। यदि उससे सँभल कर सोच लेने के लिए न कहा जाय, तो संभव है, जैसा चाहिये वैसा प्रभाव ही न पड़ने पावे। 'विचारि' शब्द की गम्भीरता उसके साथ 'देखु' के लग जाने से और भी बढ़ जाती है, जिसके कारण 'विचारि देखु' का अर्थ 'भला विचार कर देख तो सही' इतना हो जाता है। इसी प्रकार 'पराएँ पानि परि' वाक्यांश में 'पराएँ' शब्द 'पच्छीनु' अर्थात् स्वपक्ष वालों से पार्थक्य अथवा दूर का संबन्ध बतलाने के लिये प्रयुक्त हुआ है, जिससे यह शीघ्र बोध हो सके कि करने वाले का नाम सचमुच अनर्थयुक्त है—भला दूसरे के हित के लिए अपने लोगों को पीड़ित करने का अस्वाभाविक काम कोई कैसे करना चाहेगा ? फिर 'पानि परि' अर्थात् 'हाथों पड़कर' से बाज के पक्ष में अपने स्वामी के हाथ पर बैठने का भी बोध हो सकता है। 'पच्छीनु' शब्द भी वैसा ऊपर कहा गया है पक्षियों तथा स्वपक्ष वाले, इन दोनों अर्थों का बोधक है।

इसके सिवा इस दोहे में यह भी विशेषता है कि इनका प्रत्येक शब्द बड़ी भावधानी से रखा गया जान पड़ता है। किसी उद्धृत प्रकृति-प्राप्त भले मानुस को समझाकर रोकने का जैसा ढंग हो सकता है, ठीक वैसा ही ढङ्ग इस दोहे के शब्द-विन्यास से सूचित होता है :

स्वारथु सुकृतु न, श्रमु वृथा, देखि बिहग, बिचारि ।

बाज, पराएँ पानि परि, तूँ पच्छीनु न मारि ॥

अर्थात् जबकि सबसे प्रिय स्वार्थ का भाव अथवा उसके अनंतर मत्कार्य या पुण्य का भी कोई भाव नहीं देख पड़ता और सारा-का-सारा परिश्रम व्यर्थ ही है ! तो ऐ भले आदमी, जरा विचार कर देख तो सही, दूसरे (और फिर भी दुष्ट स्वभाव वाले) किसी के हाथ का खिलौना बन कर अपने भाई-बंधुओं को ही तंग करने का अनर्थ क्यों कर रहा है ? ऐसा मत कर, कम-से कम तुझे तो ऐसा नहीं करना चाहिए । इस कथन शैली के साथ ही क्लिष्ट शब्दों को न आने तथा थोड़े से ही शब्दों में एक पूर्ण भाव की सामग्री एकत्रित हो जाने कारण इस दोहे में प्रसाद-गुण और शीघ्र किसी चोट के समान हृदयगम करा देने वाली गम्भीरता, दोनों बातें एक साथ ही आ गई हैं ।

गुणग्राहकता के विषय में बिहारीलाल का कहना है—सबसे पहले तो गुणी कहला कर प्रतिष्ठा पाने की इच्छा करने वाले को ही चाहिए कि वह इस बात को भली-भाँति समझ ले कि उसमें वास्तव में कोई गुण है कि नहीं; क्योंकि भ्रमबश अपनी बड़ाई से बहक कर खिल उठने वाले गुड़हल के फूल पर यदि भ्रमर नहीं बैठता, तो यह भ्रमर का अन्याय नहीं, बल्कि उस फूल की ही निर्गुणता है । प्रतिष्ठा जमाने के लिए गुणियों को भी कभी-कभी कष्ट उठाना पड़ता है, क्योंकि बिना पत-भङ्ग हुए वृक्ष में नए फूल-फल नहीं आते । हाँ, गुण होने पर भी यदि गँवार लोग उनका समादर न करते हों, तो दूसरी बात है; क्योंकि गाँव में जाने पर शिक्षित नागरिक तक की हँसी हो सकती है और अपने गुणों को विकसित करके फूला हुआ गुलाब भी अनफूला रह जाने के बराबर ही हो जाता है । इसका कारण यह जान पड़ता है कि जिन लोगों को निकृष्ट वस्तुओं से ही प्रयोजन है, वे उत्तम वस्तु लेकर करेंगे ही क्या ? गर्वों से काम चलाने वाले कहीं हाथी का व्यापार कर सकते हैं ? और, यह भी तो समझना चाहिए कि गुणी का यदि निरादर भी हो जाय, तो उसके गुणों की महिमा नहीं घट सकती; क्योंकि यदि पीनस-रोग वाले ने कपूर को शोरा समझकर त्याग दिया, तो क्या उसकी शीतलता अथवा सुगन्ध का मूल्य घट जायगा ? तात्पर्य यह कि आदरणीय मनुष्य का आदर न करने अथवा निरादर करने से उसके गुणों का कुछ भील नहीं गिर जाता । सिर पर धारण करने योग्य मुकुट को पाँव में पहनने

बाला मनुष्य अपनी ही जड़ता प्रकट करता है, उस मुकुट की गुणहीनता नहीं; और गुलाब के सुन्दर-सुन्दर फूलों के लिए कँटीली और सूखी डालों का होना विधाता को ही भूल का द्योतक है, इत्यादि ।

कवि ने कुबुद्धि, कृपणता और लोभ की घोर निंदा की है और राज्य की द्वेष शासन-प्रणाली अथवा *Dyarchy* को प्रजाओं के लिए महा अनर्थकारिणी बतलाया है । उसका कहना है :

दुहस दुराज प्रजानु कौ, क्यों न बढ़े दुख-दंडु;
अधिक अधेरौ जग करत, मिली मावस रवि-चंदु ॥

अर्थात् सूर्य और चन्द्रमा की दुअमली के ही कारण अमावस को अधकार-ही-अधकार देख पड़ता है । बिहारीलाल ने साथ या संगति के विषय में लिखते हुए सब कही यही कहा है कि वह बराबर बालों में ही ठीक होती है । क्योंकि जो वस्तु जहाँ रहने के योग्य हो, उसका वही रहना ममुचित अथवा न्याय संगत है । हाँ, अपनी भलाई के लिए सौभाग्य से यदि किसी अपने से बड़े की मैत्री भी हो जाय, तो वह बात ही दूसरी है । बड़ों की संगति की यह विशेषता भी है कि वह दुरवस्था के प्राप्त होना पर भी “चोल रंग में रगे हुए कपड़े” के समान कभी फोकी नहीं पड़ती, प्रद्युत चटकीली अर्थात् गहरी ही होती जाती है । मैत्री को स्थायी बनाये रखने के लिए रजोगुण से दूर रहना परमावश्यक है, क्योंकि वह कितनी ही स्निग्ध अथवा चिकनी क्यों न हो, रजोगुण की धूल उसे अवश्य दूषित कर देगी ।

इन्होंने नम्रता की प्रशंसा करते हुए भी अपने हठ निश्चय पर डट जाने वाले की ओर संकेत करके चकोर पक्षी के ऊपर एक बड़ी अच्छी अन्योक्ति कही है :

चितु है देखि चकोर-त्यों, तीजें भजे न भूख;
चिनगी चुगै अंगार की, चुगै कि चंद मयूख ॥

अर्थात् अपने निश्चय पर तुले हुए चकोर की ओर तो देखिए । वह इतना हठ-धर्मी है कि भूखा रहने पर भी या तो चन्द्रमा की किरणों का पान करेगा, अथवा आग की चिनमारियाँ ही चुकेगा; किसी तीसरी वस्तु को वह नहीं भखता । इसी प्रकार हठ ब्रती लोग या तो अपना उद्देश्य पूरा करके छोड़ेंगे या मर ही मिटेंगे ।

समय के फेर के संबंध में रखने वाली नीचे लिखी कविता बहुत प्रसिद्ध है :

जिन दिन देखे वे कुमुभ, गई सु बीति बहार;
अब, अलि, रही गुलाब मैं, अगत, कँटीली डार ॥२५५॥

इसका भाव्य है कि इस दुरे दिन में अब दुःख को छोड़ किसी सुख की धन-

बना नहीं देख पड़ती । परन्तु एक दूसरे भ्रमरोक्ति द्वारा कवि ने आशावादिता की भी वैसी ही सुन्दर झलक दिखलाई है :

इहीं आस अटक्यो रहतु, अलि गुलाब के मूल;
हैं हैं फेरि बसंत आतु, इन डारनु वे फूल ॥

अर्थात् घोर निराशा के अवसर पर भी आशा की किरणों का दृष्टिगोचर होता स्वाभाविक है । फिर समय का प्रभाव दिखलाता दुःख कवि कहता है :

बढ़त बढ़त संपत्ति-सलिलु, मन-सरोजु बढ़ि जाइ;
घटत-घटत मुन किरि घटै, बर समूल कुम्हिलाइ ॥

अर्थात् जल-रूपी संपत्ति ज्यों-ज्यों बढ़ती जाती है, त्यों-त्यों कमल रूपी मन भी बदल जाता है । किंतु फिर उस (संपत्ति) के घटने लगने पर वह (मन) घटना नहीं जानता, प्रत्युत सूखती हुई झील में उगे कमल की भाँति एकदम कुम्हला कर नष्ट हो जाता है । परन्तु ऐसी दशाओं में दैव-दैव मात्र कहकर बैठ जाने वाले को कवि फिर आश्वासन भी देता है :

दीरघ माँस न लेहु दुख, मुख साँई हि न भूलि;
दई-दई क्यों करतु है, दई-दई सु कबूलि ॥

अर्थात् दुःख में लंबी माँसे न ले, और सुख में परमेश्वर को न भूल । इसी से सुख तथा दुःख, इन दोनों अवस्थाओं में मन की स्थिरता वर्तमान रह सकेगी । संपत्ति उसी ने दी है, और वही ले भी लेता है । वह यदि चाहेगा, तो बिना किसी उद्योग के भरा-पूरा कर देगा । बिहारीलाल को इसी कारण संतोष पर पूरा विश्वास है, वह कहते हैं, धनोपाजन के फेर में निरंतर फँसे रहना व्यर्थ है; क्योंकि एक तो इसका फँसाव ही ऐसा है, जिसमें जितना ही लभ्यता चाहे, उतनी ही उलझने बढ़ती जाती है; और लालची भी दशा फँदे में फँसे हरिण की-सी हो जाती है; दूसरे धतूरे से भी अधिक मादक द्रव्य को जितना ही तिरस्कृत किया जाय, उतना ही अच्छा । संपत्ति से निरपेक्षता दिखाने वाले इस कवि ने यहाँ तक कह डाला है कि इस संसार में द्रव्य की आवश्यकता केवल अपनी लाज बचाए रखने के लिए ही है—इसलिए यदि ईश्वर या ही इज्जन रखता चले, तो इस अनेक दुर्गुणों से परिपूर्ण वला को भला कौन सोच लेना चाहेगा । इसी कारण कवि ने आदर्श कुटुम्ब उसी को माना है, जिसे भोजन वस्त्रादि-भर के उचित सामान समय पर, बिना किसी झंझट के, मिलते जायें, और धनोपाजन के अनर्थकारी भ्रमेले में नाहक फँसना न पड़े । इसी बात को वह एक सुन्दर अन्योक्ति द्वारा स्पष्ट करता है

पटु पाँखें, भब्रु काँकरे, सपरपरेई संग;
सुखी, परेवा, पुढुमि में एकै तुही बिहंग ॥

अर्थात् हे कबूतर, इस घरातल पर तेरे जैसा सुखी मुझे कोई नहीं देख पड़ता; क्योंकि एक गृहस्थ कुटुम्ब के लिए सबसे आवश्यक वस्तुएँ केवल वस्त्र, भोजन तथा एक सुशील ग्रहणी हुआ करती है। सो तुझे पर्याप्त रूप से प्राप्त है। वस्त्र की जगह तेरे शरीर पर सुन्दर पंख हैं; साधारण कंकण तू चुगा करता है, जो जहाँ तू बैठ जा, वहीं बिना कण्ट मिल सकते हैं और परों से आच्छादित तेरी स्त्री सदा तेरे साथ ही रहा करती है। तुझे अब और क्या चाहिए।

यह कवि एक सच्चा व्यवहारवादी है। इस कारण आदर्शवादिता के ऊँचे शिखर पर चढ़ कर वह सारहीन मनोरथों की मनोरंजक मूर्ति गढ़ते रहना नहीं पसन्द करता। वह तो स्पष्ट कह देता है कि ससार का ऐश्वर्य किसी काम का नहीं। प्रत्येक व्यक्ति के लिए उपयोगी वस्तु वही हो सकती है, जो उसके अवसर पर काम आवे। जेठ की दुपहरी में पानी की खोज में सारा महस्थल छान डालने वाले प्यासे मारवाड़ी के लिए यदि अकस्मात् मिल जाने वाला तरबूज ही काम आ जाय, तो उस समय वह समुद्र से किसी प्रकार कम नहीं, चाहे समुद्र की अपारता की प्रशंसा करने वाले कितना ही मूढ़ क्यों न मारते। फरें। बाद यह है कि :

अति अगाध, अति ओथरी नदी, रूप, सब, बाढ़,
सौ ताकी सागर जहाँ जाकी प्याम बुझाई ॥

और जान पड़ता है, इसी सिद्धान्त के आधार पर, उसने सृष्टि के सुन्दर तथा कुरूप पदार्थों के विषय में भी निर्णय किया है। वह एक स्थल पर कहता है :

समै-समै सुन्दर सबै, रूपु, कुरूपु न कोइ ।
मन की रुचि जेती जितै, तित तेती रुचि होइ ॥

अर्थात् वास्तव में यदि देखा जाय, तो यह कहना कि अमुक वस्तु सुन्दर है और अमुक वस्तु कुरूप, एक भ्रम मात्र देख पड़ेगा; क्योंकि वस्तुओं की सुन्दरता अथवा कुरूपता, प्रशंसा अथवा निंदा करने वाले की मनोवृत्ति पर ही अवलंबित है, और यह मनोवृत्ति स्वयं वस्तु-स्थिति तथा अवसर द्वारा सदा प्रभावित होती रहती है। इसी लिए इन दोनों अर्थात् सौन्दर्य तथा कुरूपता का सापेक्ष (Relative) होना अनिवार्य है।

इसी प्रकार बिहारीलाल ने कई विचार, विशेष कर वे, जो सामाजिक कुरीतियों अथवा व्यवहारों से अधिक सम्बन्ध रखते हैं, उनके प्राकृतिक

वर्णन के तथा शृंगार-रस वाले दोहों में भी भरे पड़े हैं। परन्तु इस लेख को और न बढ़ाकर उनके कवित्व-विषयक विचार को व्यक्त करने वाला एक ही दोहा यहाँ और दिया जाता है।

तंत्री नाद, कश्चित्त-रस, सरस राग, रति-रंग;

अनबूड़े, बूड़े तरे जे बूड़े सब अंग ॥

इसका भावार्थ यह है कि कविता और सगीत के महत्व को सर्व-साधारण नहीं समझ सकते; क्योंकि ये समुद्र-ऐसे हैं, जिनमें जितना ही डूबते जाइए, उतना ही आनन्द मिलेगा। इनमें केवल ऊपर तैरते रहने-भर की इच्छा करने वाले के ही कुछ हाथ नहीं लग सकता। रसिकता और भावुकता बिरला ही मनुष्य प्राप्त कर सकता है।

सन्दर्भ संकेत

ये अथवा आगे जिन दोहों का अर्थ है, वे यहाँ उद्धृत नहीं किए गए; केवल अर्थ ही दे दिया गया है। ऐसा विस्तार-भय से किया गया है। पाठक बिहारी-रत्नाकर में अनायास ही इन दोहों को खोज कर देख सकते हैं।—मुधा—संपादक

देव और बिहारी विषयक विवाद की उपलब्धियाँ

● श्री किशोरी लाल

वस्तुतः रीतियुग की काव्य-चेतना ऐतिहासिक जीवन के मादक एवं समस्त प्रभावों से पूर्ण रूपेण अनुप्राणित है। उस युग की शृंगारिक रचनाएँ आधुनिक जीवन की चिन्ता से सर्वथा मुक्त हैं। इनमें ऐन्द्रिक संवेदना के इतने विस्तरे हुए चित्र मिलने जिन्हें दूसरे युग का वाङ्मय नहीं दे सकेगा। मान्यवर डा० ग्रियर्सन ने सत्रहवीं शती के मध्य की रचनाओं की तुलना आगस्टन युग की रचनाओं से की है। अंग्रेजी साहित्य के इतिहास में यह युग काव्यकला एवं काव्यकौशल युग के रूप में अभिहित किया गया है।^१ देव और बिहारी इसी आगस्टन युग के कलाकार थे। डा० रसाल ने देव और बिहारी जैसे कवियों की उत्कृष्ट काव्यकला समन्वित रचनाओं के कारण इस युग को 'काव्य-कला' युग कहना अविक्रम और अचिरयपूर्ण समझा।

इधर जीवन की नैतिक मान्यताओं की कसौटी पर खरे न उतरने के कारण देव और बिहारी की रचनाओं को अधिक उपेक्षणीय दृष्टि से देखा गया है, किन्तु सत्य तो यह है कि रीति युग के कलाकार आत्मस्वर के साधक नहीं थे। उनकी वाणी धोषन का ही शृंगार करती रही, उनकी दृष्टिकला कला के लिए ही सश्लिष्ट रही। इस तथ्य को ठीक से न ग्रहण करने के कारण एडविन ग्रीव्ज महोदय की बिहारी विषयक यह समीक्षा विचारणीय है : — "Had Bihari Lal really something to say and manifested possession of as much soul as he had brains, he might have become a great-poet."

×

×

×

×

The Bihari Lal was remarkably clever manipulator of words is freely allowed but he can neither be called a great-poet nor can be said to have carried Hindi-literature forward or upward."^२

वर्णन के तथा शृंगार-रस वाले दोहों में भी भरे पड़े हैं। परन्तु इस लेख को और न बढ़ाकर उनके कवित्व-विषयक विचार को व्यक्त करने वाला एक ही दोहा यहाँ और दिया जाता है।

तंत्री नाद, कवित्त-रस, मरम राग, रति-रंग;
अनबूढ़े, बूढ़े तरे जे वूढ़े सब अंग ॥

इसका भावार्थ यह है कि कविता और संगीत के महत्त्व को सर्व-साधारण नहीं समझ सकते; क्योंकि ये समुद्र-ऐसे हैं, जिनमें जिनना त्री डूबते जाइए, उतना ही आनन्द मिलेगा। इनमें केवल ऊपर तैरते रहने-भर की इच्छा करने वाले के ही कुछ हाथ नहीं लग सकता। रसिकता और भावुकता बिरला ही मनुष्य प्राप्त कर सकता है।

सन्दर्भ संकेत

ये अथवा आगे जिन दोहों का अर्थ है, वे यहाँ उद्धृत नहीं किए गए; केवल अर्थ ही दे दिया गया है। ऐसा विस्तार-भय से किया गया है। पाठक बिहारी-रत्नाकर से अनायास ही इन दोहों को खोज कर देख सकते हैं।—मुधा—संपादक

देव और बिहारी विषयक विवाद की उपलब्धियाँ

● श्री किशोरी लाल

वस्तुतः रीतियुग की काव्य-चेतना ऐतिहासिक जीवन के मादक एवं समन्वय प्रभावों से पूर्ण रूपेण अनुप्राणित है। उस युग की शृंगारिक रचनाएँ आधुनिक जीवन की चिन्ता से सर्वथा मुक्त हैं। इनमें ऐन्द्रिक संवेदना के इतने बिखरे हुए चित्र मिलते जिन्हें दूसरे युग का वाङ्मय नहीं दे सकेगा। मान्यवर डा० प्रियर्सन ने सत्रहवीं शती के मध्य की रचनाओं की तुलना आगस्टन युग की रचनाओं से की है। अंग्रेजी साहित्य के इतिहास में यह युग काव्यकला एवं काव्यकौशल युग के रूप में अभिहित किया गया है।^१ देव और बिहारी इसी आगस्टन युग के कलाकार थे। डा० रसाल ने देव और बिहारी जैसे कवियों की उत्कृष्ट काव्यकला समन्वित रचनाओं के कारण इस युग को 'काव्य-कला' युग कहना अधिक औचित्यपूर्ण समझा।

इधर जीवन की नैतिक मान्यताओं की कसौटी पर खरे न उतरने के कारण देव और बिहारी की रचनाओं को अधिक उपेक्षणीय दृष्टि से देखा गया है, किन्तु सत्य तो यह है कि रीति युग के कलाकार आत्मस्वर के साधक नहीं थे। उनकी वाणी जीवन का ही शृंगार करती रही, उनकी दृष्टिकला कला के लिए ही सज्जित रही। इस तथ्य को ठीक से न ग्रहण करने के कारण एडविन ग्रीन्ज महोदय की बिहारी विषयक यह समीक्षा विचारणीय है : — "Had Bihari lal really something to say and manifested possession of as much soul as he had brains, he might have become a great-poet."

×

×

×

×

The Bihari lal was remarkably clever manipulator of words is freely allowed but he can neither be called a great-poet nor can be said to have carried Hindi-literature forward or upward."^२

साहित्य को प्रगतिशील बनाने का कोई प्रयास नहीं किया। वास्तव में ग्रीष्म महोदय के इन कथों में सत्यांश होते हुए भी इतना तो स्पष्ट है कि उन्होंने बिहारी की मूक्ष्म कला विधायिनी प्रतिभा और सौन्दर्यानुभूति के मार्मिक स्वरूप का विश्लेषण यथोचित रूप से नहीं किया, यही नहीं पं० कृष्ण बिहारी मिश्र के अनुसार ग्रीष्म महोदय ने देव और बिहारी के कवि होने में भी संदेह व्यक्त किया है।^३ वस्तुतः हिन्दी आलोचना के इतिहास में देव और बिहारी विषयक विवाद की चर्चा एक ऐसी महत्वपूर्ण कड़ी है, जिसने परवर्ती आलोचना के स्वरूप के संगठन में पर्याप्त योग दिया है। इस लेख का विषय देव और बिहारी विषयक विवाद को फिर से जीवित करना नहीं है बल्कि देव और बिहारी विषयक विवाद को उपलब्धियों की विस्तारपूर्वक समीक्षा करना है। देव और बिहारी विषयक विवाद के इस मैदान में कई योद्धा एवं प्रभविष्णु आलोचक उतरे। बिहारी की अपने अमोघ वाग्वाणी से रक्षा करने वालों में स लाला भगवानदीन एवं पं० पद्मसिंह शर्मा का नाम उल्लेखनीय है। बाद में पंडित लोकनाथ द्विवेदी सिलाकारी भी इस क्षेत्र में उत्तर आए और देव विषयक विवाद श्रुतला को बढ़ाने वालों में मिश्र बन्धु महोदय एवं पंडित कृष्ण बिहारी मिश्र अग्रगण्य हैं। देव और बिहारी के इस विवाद से मूलतः कई मौलिक तथ्य प्रकाश में आए। इन तथ्यों एवं उपलब्धियों की चर्चा सुविधानुसार इस प्रकार की जा सकती है।

- (१) प्रौढ एवं व्यवस्थित तुलनात्मक आलोचना का प्रवर्तन।
- (२) पाठ और अर्थ विषयक भ्रातियों का निराकरण।
- (३) शब्दों की निरुक्ति विषयक छानबीन।
- (४) भाषागत विकृतियों एवं व्याकरणीय स्वरूप की विवेचना।
- (५) भाव-सौन्दर्य एवं कलागत मूक्ष्म तथ्यों का निरूपण।

काव्य स्वरूप के विश्लेषण में तुलनात्मक अनुशीलन का महत्व अस्वीकार नहीं किया जा सकता। वस्तु के स्वरूप का यथार्थ महत्व ज्ञान तो तभी है, जब असमानता एवं समानता की दृष्टि से पूर्णतया विवेचन किया जाय।^४ हिन्दी में इस पद्धति के प्रचलन के पूर्व इसका स्वरूप हिन्दी एवं संस्कृत की महत्वपूर्ण सूक्तियों में ही सिमटा रहा, यथा :

(क) सूर सूर तुलसी शशी, उद्गन केशवदास।

अब के कवि खद्योत सम, जेह तँह करत प्रकाश ॥

(ख) दंडिनः पद-लालित्यम् भारवै त्वर्थगौरवम्।

उपमा कालिदासस्य माधे सन्ति त्रयो गुणाः ॥

हिन्दी में तुलनात्मक आलोचना का अन्य रूप प्राचीन टीका-ग्रंथों में भी उलब्ध होता है। श्रीपति ने अपने 'काव्य सरोज' में सेनापति और केशवदाम आदि के काव्य की समीक्षा की है। प्रधानतः तुलनात्मक आलोचना का उत्कृष्ट रूप मिश्रबन्धुओं के 'हिन्दी नवरत्न' में देखने को मिला। इसमें श्रेष्ठता के अनुसार हिन्दी के नव कवियों की तुलनात्मक समीक्षा प्रस्तुत की गई और सबसे मुख्य बात यह थी कि इसमें तुलसी और सूर के पश्चात् देव को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ। देव और बिहारी विषयक विवाद की अविच्छिन्न धारा का सूत्रपात यही में होता है। इसके अनन्तर बिहारी पर लगाए गए आरोपों का समुचित उत्तर देने के लिए कमर कसकर इस युद्ध में कूदने वालों में थे पं० पद्म सिंह शर्मा। उन्होंने मिश्रबन्धुओं के भद्दे और पक्षपात पूर्ण विचारों का प्रतिवाद बड़ी निष्ठा एवं गम्भीरता के साथ किया। उनकी बिहारी सतसई के भाष्य की भूमिका इसी विवाद को पुरस्सर करती है। यही से हिन्दी में प्रौढ़ एवं व्यवस्थित तुलनात्मक आलोचना का दर्शन हमें होता है। इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इसमें संस्कृत एवं प्राकृत काव्य की सुदीर्घ परम्परा का अनुसरण करते हुए बिहारी की काव्यगत विशेषताओं का बहुत मार्मिक एवं सहृदय संवेद्य रूप उद्घटित किया है। शर्मा जी की बिहारी विषयक गूढ़ एवं गम्भीर तथ्य-ग्राहिया, प्रतिभा का रूप 'सतसई' में कई स्थलों पर देखने को मिला है, यथा :

‘बिहारी की कविता जितनी चमत्कारिणी और मनोहारिणी है, उतनी ही गहरी, गूढ़ और गम्भीर है। उसकी चमत्कृति और मनोहरता का प्रमाण इससे अधिक और क्या होगा कि समय ने समाज की रुचि बदली, पर वर्तमान समय के सुसज्जित सम्पन्न कविता प्रेमियों का अनुराग उस पर आज भी वैसा ही बना है। पहले पुराने ख्याल के खूबसूरत उम पर लट्ठ थे, आज नई रोशनी के परवाने भी वैसे ही सौजन्य में फिदा हैं।’^{५७}

शर्मा जी का आलोचना का दूसरा रूप इसकी जास्त्रीयता थी। उनकी आत्म-निष्ठा प्रतिभा ने संस्कृत काव्यशास्त्र की मान्य परम्परा को ग्रहण करते हुए बिहारी के दोहों का गूढ़ एवं गम्भीर विवेचन प्रस्तुत किया। जास्त्रीयता के आलोक में उन्होंने बिहारी के कई अनुद्घाटित मौलिक उपादानों की चर्चा की। उन्होंने बिहारी की काव्यगत सौंदर्य दीप्ति और वचन का मूल्यांकन अमरशतक, गाथासप्तशती, आर्या सप्तशती, और विकट नितम्बा आदि के मुक्तक छंदों द्वारा किया।

शर्मा जी की तुलनात्मक समीक्षा के मूल में उनकी सहृदयता और आनन्द भाव की तन्मयता भी व्याप्त रहती है। उनके बाह्य उस्ताद क्या कहने हैं! कितना माधुर्य है! आदि वाक्य उनकी प्रभाववादी समीक्षा के ही रूप को व्यक्त करते हैं। इस

प्रकार शर्मा जी ने अपनी तुलनात्मक आलोचना के क्रोड़ में हिन्दी समीक्षा-सिद्धान्त के न जाने कितने रूपों को पल्लवित किया। इस दृष्टि से आधुनिक हिन्दी समीक्षा शर्मा जी की पर्याप्त है। इस दिशा में उनकी यह उपलब्धि श्लाघ्य एवं शंसनीय है।

तुलनात्मक आलोचना के सामान्यतः तीन रूप मिलते हैं :

(१) किसी ग्रंथ की टीका अथवा व्याख्या करते समय अन्य कवियों के समान भाव वाले छंदों का उपयोग।

(२) किसी कवि की सागोरांड समीक्षा करते समय कि हो-किन्ही प्रसंगों में अन्य कवियों के छंदों से तुलना।

(३) दो कवियों की अनेक प्रसंगों में विशद व्याख्या और विवेचना।

पं० कृष्ण बिहारी जी मिश्र की तुलनात्मक समीक्षा तीमरे रूप के अन्तर्गत आती है। मिश्र जी से पूर्व शर्मा जी ने इस रूप के मूत्रपात करने में किसी भी प्रकार का योग नहीं दिया। उन्होंने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक देव और बिहारी सजीवनी भाष्यकार द्वारा मिश्रबन्धुओं पर लगाए गए आरोपों का जवाब देने के लिए लिखी थी। देव और बिहारी के अन्तर्गत मिश्र जी ने बड़े सयम एवं गम्भीरता के साथ शर्मा जी के विचारों का खंडन किया है और देव और बिहारी विषयक अपनी धाराओं का अच्छे शब्दों में स्पष्टीकरण किया है। आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल जैसे प्रतिष्ठित आलोचकों ने भी पं० कृष्ण बिहारी मिश्र की इस समीक्षित आलोचना की पूर्ण श्लाघा की है, और मिश्रबन्धुओं की अपेक्षा इन्हे आलोचना का सच्चा अधिकारी माना है^६। मिश्र जी की तुलनात्मक आलोचना ने समीक्षा के गहिृत एवं अभद्र स्वरूप को उभारने का प्रायः कोई प्रयत्न नहीं किया। इस दृष्टि से मिश्र जी की आलोचना के दो रूप अत्यन्त स्पष्ट हैं :

(१) आलोचना का अनाविल एवं निष्पक्ष स्वरूप।

(२) विवेचना शक्ति और कवि सुलभ सहृदयता का समन्वय।

मिश्र जी ने देव और बिहारी के विवादास्पद स्थलों का निर्णय अपनी मान्य एवं तर्क सगल कसौटी के आधार पर किया है। उनकी आलोचना व्यंग्य और उपहास की प्रवृत्ति से बहुत कुछ बची है। उन्होंने बड़े निष्पक्ष भाव से बिहारी और देव के नाव्यगुणों के सौंदर्य और काव्यगरिमा का विश्लेषण किया है। उनकी आलोचना संतुलित रूप का एक नमूना लीजिए।

आकार एवं प्रकार में देव की कविता बिहारी के काव्य से अत्यधिक है, परन्तु ~~कविप्रियता~~ बिहारीका देव की से कहीं अधिक काव्यकी है। संस्कृत एवं मागध के

अन्य कवियों के भावों को दोनों ही कवियों ने अपनाया है। पर यह वृत्ति देव की अपेक्षा बिहारीलाल में कदाचित अधिक है। दोनों ही कवियों का काव्य मधुर ब्रज भाषा में निबद्ध है^७। अब मिश्र जी की सूक्ष्म विश्लेषणात्मक शक्ति और उनकी सरस हृदयग्राहिता का नमूना लीजिए।

‘चतुर माली जितनी सफाई से एक छोटे चमन को सजा सकता है उतनी सफाई से सम्राट् बाटिका को सजाने में बड़े परिश्रम की आवश्यकता है। छोटे चित्र को रंगते समय यदि दो चार कूचियाँ भी चल गईं तो, चित्र चमकमा उठता है, परन्तु बड़े चित्र को उसी प्रकार रंगना विशेष परिश्रम चाहता है।’

‘देव बिहारी’ के पश्चात् लाला भगवानदीन ने मिश्रबन्धुओं के देव विषयक अनुचित पक्षपात और पं० कृष्ण बिहारी मिश्र द्वारा देव और बिहारी विषयक उठाए गए विवाद का उत्तर देने के लिये ‘बिहारी और देव’ नामक एक छोटी-सी पुस्तक लिखी। इसमें संदेह नहीं कि लाला जी की वस्तुनिष्ठ प्रतिभा ने देव की भाषा विषयक विवृतियों की पकड़ में अपूर्व एवं अद्वितीय सफलता प्राप्त की। लेकिन देव की सूक्ष्म कलात्मक अनुभूतियों एवं उनकी सरसता के वे अधिक प्रशंसक नहीं रहे। मिश्रबन्धुओं और पं० कृष्ण बिहारी मिश्र की आलोचना करते समय लाला जी में संतुलित दृष्टि का प्रायः अभाव मिलता है। लाला जी की आलोचना का एक नमूना लीजिए :

‘यहाँ चोषी जाति का अर्थ टिप्पणी में लिखा है तेज गाय, उचकने वाली, नहीं-नहीं महाराज यह अर्थ तो नहीं है। ठीक अर्थ चोषी जाती है। बछड़े से दूध मिलाये लेती है..... सुरति गोपन्न की कार्रवाई है। प्रसंग स्पष्ट कह रहा है, पर मिश्र जी अपनी धुन में मस्त हैं।’^८

देव और बिहारी विषयक दूसरी महत्वपूर्ण उपलब्धि शुद्ध पाठ और अर्थ विषयक भ्रांतियों के निराकरण में सम्बन्धित है, यद्यपि इस युग का सम्पादना वैज्ञानिक पाठ शोधन की दृष्टि से अत्यधिक संतोषजनक है, लेकिन अपनी साहित्यिक शोधन परिधि एवं इयत्ता के अन्तर्गत उनकी महत्ता आज भी अक्षुण्ण है। आज भी वैज्ञानिक पाठ शोधन प्रणाली के समर्थक साहित्यिक सम्पादन की अपेक्षा करके अपने पाठ को सर्व प्रकरण सुग्राह्य और वैज्ञानिक रूप नहीं दे पाते। वस्तुतः देव और बिहारी के इस झगड़े ने नानावधि शुद्ध पाठों और अर्थ समस्या मूलक गुत्थियों को मूलभूत में से महत्वपूर्ण योगदान दिया है, अब उन विवादास्पद स्थलों पर विचार किया जायगा जिनकी चर्चा उस युग की एक मनोरंजक घटना थी। अब बिहारी सबसे के कुछ अष्ट पाठों का अंश लीजिए :

(क) बिहारी बिहार और प्रभुदयाल पांडे की सतसई का एक पाठ देखें :

‘डक कुडगत सी ह्वै चली दुकचित चली निहारि’

मिश्र बन्धुओं ने यही पाठ उत्तम माना और अर्थ भी। इसी के आधार पर किया किन्तु इस पाठ के विरुद्ध लाला भगवानदीन जी ने एक उत्तम और अर्थ संगत पाठ स्वीकार किया। उनका पाठ यों है :

(ख) ‘डेगकु डगति सी चलि उठकि चितई चली निहारि’ उन्होंने ‘डेगकु’ के उचित अर्थ पर विचार करते हुए लिखा कि यहां ‘एक डग’ के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। इसी प्रकार मिश्र बन्धुओं ने हिन्दी नवरत्न में कुकत शब्द की विकृति के संबन्ध में अपने विचार प्रगट किए। लाला जी ने इस पाठ की शुद्धता के संबन्ध में सन्देह व्यक्त किया और सही और दुरुस्त पाठ इस प्रकार किया ‘नतरकु कत इन बिम लगत उपजत बिरह कसानु’ मिश्रबन्धु महोदयों ने ‘नतरक’ शब्द को ठीक नहीं माना। उनके कथनानुसार ‘नतर’ शब्द होना चाहिये। इसमें ‘कु’ प्रत्यय व्यर्थ है। वस्तुतः मिश्र बन्धुओं की यह जाँच ठीक प्रतीत होती है।

‘बुदी’ शब्द को मिश्रबन्धुओं में एक देशीय एवं असाधारण माना जाता है, किन्तु लाला जी ने असाधारण एवं मरोड़ा हुआ नहीं माना^६। ‘लाया’ शब्द लगति अर्थ में सदा अशुद्ध है। लाला जी ने ऊलि को अशुद्ध बतलाया और शुद्ध पाठ भूलि माना है, जिसका अर्थ भूलना होता है। उसे मिश्रबन्धुओं ने स्वीकार नहीं किया। मिश्रबन्धुओं ने लाला जी की प्रसिद्ध पुस्तक ‘बिहारी बोधिनी’ के कुछ शब्दों के पाठ और अर्थ के सम्बन्ध में आपत्ति प्रकट की है। बिहारी बोधिनी के दोहा सख्या ३१ में प्रयुक्त ‘जोर’ पाठ को मिश्र बन्धुओं ने अशुद्ध माना है। उनके अनुसार जोर (जुलम) शब्द चाहिए। मिश्र बन्धुओं की यह पकड़ उचित प्रतीत होती है। क्योंकि नीचे की पंक्ति में ‘और’ के तुक में जोर अशुद्ध है। इसी प्रकार लाला जी के ‘दौरि’ अर्थ पर मिश्रबन्धुओं ने आपत्ति प्रगट की है। उनके अनुसार ‘दौरि’ दौड़ने के ही अर्थ में है। उड़ने के लिए नहीं^७। लाला जी ने प्रभुदयाल पांडे के ‘तैन’ पाठ को अशुद्ध माना है और उसके स्थान पर ‘एन’ पाठ शुद्ध बतलाया है। इसी प्रकार मिश्र बन्धुओं के जेठे भाई पं० गणेश बिहारी मिश्र ने बहुत पहले देव के तीन ग्रंथों का सम्पादन ‘देव ग्रंथावली’ नाम से किया था। इसे काशी नागरी प्रचारिणी सभा ने प्रकाशित किया था। इसमें पं० गणेश बिहारी मिश्र की गलत एवं भ्रान्त टिप्पणियों की ध्यानबीन लाला जी ने पर्याप्त क्रम के साथ की है। इसकी कुछ चर्चा की जा रही है। प्रेम चंद्रिका^{११} पर उद्धृत ‘चल के चलक भरि चाखत ही जाहि’ छन्द के ‘चलक’ का अर्थ मिश्र जी ने ‘गबक’ लिखा है। इसके शुद्ध अर्थ पक्क (प्यासा के

सम्बन्ध में लाला जी ने पर्याप्त प्रकाश डाला है। कहीं-कहीं मिश्र जी ने पाठ ही बदल दिया यथा, 'जंबूरस बुदजमुना जल तरंग मे' की जगह 'जंबू नद बुद जमुना तरंग मे' पाठ कर दिया 'जंबूरस'^{१२} का अर्थ सोना लिखा। संस्कृत में सोना अर्थ अवश्य है। लेकिन प्रसंगानुसार यह अर्थ औचित्यपूर्ण नहीं है। आश्चर्य है कि लाला जी ने भी 'जंबूरस' जामुन का रस के माना। यहाँ जंबूरस जामुन का रस ही उचित है^{१३}। यत्र-तत्र लाला जी की अर्थ विषयक सूचनाएँ बड़े महत्व की हैं। एक स्थल पर उन्होंने मिश्रबन्धुओं के 'सौरई' और रौरई की चर्चा करते हुए लिखा है कि 'सौरई' का अर्थ स्मरण और रौरई का बेचैन और रोमांच कथमपि नहीं होता। उनके अनुसार सौरई 'इयामला' अर्थ में रौरई 'रौरियाने' अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। 'रौरियाना' 'भिखमंगे' के हट अर्थ में आज भी बोला जाता है।^{१४} आधुनिक एवं प्राचीन हिन्दी कोशों में रौरई शब्द नहीं मिलता। लाला जी की ऐसी खोज सराहनीय है। कहीं-कहीं पर पाठों के कारण सारा अर्थ सौष्ठव लुप्त हो जाता है। और विकृत पाठों का यह दोष कवि की प्रतिभा के सिर पर मढ़ दिया जाता है। मिश्रबन्धुओं ने देव के एक उत्तम छन्द में पाठ दोष का ध्यान न देने का कारण दुः प्रबन्ध दूषण बतलाया है। लाला जी ने इस दोष का निराकरण करते हुए एक प्राचीन पाठ की समीचीनता पर पूर्णरूपेण विचार किया है। मिश्रबन्धुओं और लाला जी के पाठों की बानगी दी जा रही है :

मिश्र बन्धुओं का पाठ (क) बड़े बड़े नैननि ते आँसू भरि भरि ढरि,
गोरो गोरो मुख आज ओरो सो बिलात जात^{१५}
लाला जी का पाठ (ख) बड़ी बड़ी आँखिन ते आँसू बड़े ढरि ढरि
गोरे गोरे मुख परि ओरै बिलात जात^{१६}

अब 'डांढी' शब्द लीजिये, इस शब्द का अर्थ मिश्रबन्धु महोदय दी रहा आग बतलाते, हैं लेकिन 'सिलाकारी जी' ने लाला जी के आधार पर उसे जली हुई अर्थ में ग्रहण किया है^{१७}। वास्तव में जली हुई अर्थ में मूर और तुलसी आदि कवियों ने भी इसे प्रयुक्त किया है। अतः यही अर्थ उत्तम है।

इस विवाद ने कई शब्दों की निरुक्ति एवं उनके भिन्न-भिन्न प्रयोगों के औचित्य पर विचार करने की भी प्रेरणा दी। बहुत से लुप्त हो जाने वाले शब्दों की नये सिले से छानबीन की गई। अतः निरुक्ति विषयक उपलब्धि उस युग की एक अति महत्वपूर्ण देन है। मध्ययुगीन काव्य के ये मनस्वी बहुत कुछ कोसकारों के भी दायित्व एवं मध्यवसाम को सभेते हुए अपनी साधना में सतत प्रयत्नशील रहे। मन्

देव के कुछ ऐसे शब्दों की सूची दी जा रही है जिसे लाला जी ने देव के विद्वत् शब्दों की चर्चा करते हुए बहुत पहले पेश की थी ।

टिकसरो	टेक, आश्रय
दख	दर्प
दृभीख	दुमिक्ष
मगछी	मगाक्षी
भभीख	भविष्य
ज्वारी	ज्वानी
कौल	कमल
उदेत	उदीत ^{१८}

‘गौहरे’ शब्द की चर्चा सबसे पहले लोकनाथ द्विवेदी ने की^{१९} । गौहरे यथार्थ में वृजभाषा का ठेठ शब्द है । अब भी गोगाला अर्थ में बोला जाता है । ‘पनिहा’ शब्द का प्रयोग बिहारी सतमई के अलावा हरौराम व्यास की रचनाओं में भी मिलता है । मिश्रबन्धुओं ने इसे बुदेल खंडी शब्द बतलाया है^{२०} लेकिन सिलाकारी जी ने इसे संस्कृत ‘प्रणिधा’ का अपभ्रंश माना है^{२१} जो औचित्यपूर्ण प्रतीत होता है इसका ‘अर्थ’ गुप्तचर बतलाया गया है । ‘संक्षिप्त शब्द सागर’ में पनहा शब्द मिला है । इसे कोशकार महोदय संस्कृत ‘पण’ का विकृत रूप बतलाते हैं और अर्थ चोरी का पता लगाने वाला दिया है । इसी प्रकार कई शब्दों की निरुक्ति विषयक वास्तविक सूचनाएँ आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने मिश्रबन्धुओं की आतियों का निराकरण करने के सिलसिले में दी थी^{२२} यथा समरन सं० स्मर, सक्राति सं० संक्रमण (अपभ्रंश संक्रान्त), सोन जाई सं० स्वर्ण जाति अथवा स्वर्णयूथिका, संस्कृत में वारि और ‘वार’ दोनों हैं । ‘वार्द’ का अर्थ भी बादल होता है ।^{२३} लाला भगवानदीन ने ‘वाथ’ की उत्पत्ति पर विचार करते हुए लिखा है कि यह शब्द राजपूताने में बोला जाता है । इसका अर्थ अकवार (सं० एक माल) है । संक्षिप्त शब्द सागर में इसका अर्थ तो दिया गया है ।^{२४} लेकिन उत्पत्ति की जगह केवल संदेहात्मक चिह्न लगाकर छोड़ दिया गया है । ‘तेढ्यो’ सं० ‘तुष्ट’ का विकृत रूप है । और वोद शब्द की चर्चा करते हुए लाला जी लिखते हैं यह ‘विद’ धातु से बना है ।^{२५} और अब तक राजपूताना में बोला जाता है । उदाहित^{२६} शीघ्रता के अर्थ में अब भी बुदेलखंड में बोला जाता है । ‘चुटकि’ शब्द से परिचित रहने के कारण पं० ज्वाला प्रसाद मिश्र ने इसकी बड़ी दुर्दशा की है ।^{२७} सूर काव्य के एक मान्य विद्वान ने भी ‘चुटकि’ की बड़ी आभामक टिप्पणी जड़ी है^{२८} वास्तव में यह हिन्दी का शब्द है । और कोडा मारने के अर्थ में

अब भी इस्तेमाल होता है। 'लोमन' 'लोचन' के अलावा सं० लावण्य के अर्थ में देव और बिहारी दोनों की रचनाओं में मिला है। आधु सं० 'अर्थ' का रूप है। और महार्थ का मंहंगा विकृत रूप आज भी बोला जाता है।^{२९}

देव और बिहारी की भाषा विषयक दो विरोधी धारणाएँ हैं। (१) आचार्य पं० राम प्रसाद शुक्ल और लाला भगवानदीन की (२) मिश्र बन्धु और पंडित कृष्ण बिहारी मिश्र की।

आचार्य शुक्ल और लाला जी ने बिहारी की भाषा देव की तुलना में अधिक आदर्श और व्याकरण सम्मत माना है। और डहर मिश्रबन्धुओं और पं० कृष्ण बिहारी मिश्र ने देव की भाषा के सम्बन्ध में अपने विचार व्यक्त करते हुए लिखा है कि भाषा साहित्य में देव और मतिराम इन दो कवियों की भाषा सर्वोत्कृष्ट है।^{३०} इसमें संदेह नहीं की भाषा विकृति देव और बिहारी दोनों की रचनाओं में मिलती है। लेकिन नाद सौन्दर्य अनुप्रास और यमक प्रियता के कारण देव को बिहारी की तुलना में भाषा के प्रसाद गुण को प्रायः खो देना पड़ा है। भूषण और देव को शुक्ल जी ने भाषा को तोड़ने मरोड़ने के सम्बन्ध में दोषी ठहराया है। यह कथन जितना सत्य है उतना यह भी सत्य है कि भाषागत सादक संगीत की जैसी अटूट धारा हमें देव में मिलती है वह बिहारी में सम्भव नहीं। देव और बिहारी के अन्धान्य गुणों के विवाद के साथ ही उनकी भाषागत विकृति और व्याकरणीय अपरूप के विवेचन में कम ध्यान-बीन नहीं हुई। लाला जी तो देव की भाषा के पीछे हाथ धोकर पड़े रहे। उनकी भाषा-विकृति विषयक पकड़ अचूक है। उन्होंने देव की भाषा को व्याकरण के प्रत्येक अंग की दृष्टि से कमने का प्रयास किया है। डहर डा० नगेन्द्र ने और विस्तार पूर्वक देव की भाषा की सुन्दर विवेचना की है। देव की भाषा विषयक जांच बड़ी दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। क्या क्रियावाद, क्या वाच्य, क्या निग, क्या वचन क्या सभी दृष्टियों से उनकी भाषा का विन्लेषण किया जाता है। बिहारी की भाषा का विवेचन भी प्रायः इसी भाँति हुआ है। पहले मिश्रबन्धुओं द्वारा लगाए गए बिहारी के भाषा विषयक आक्षेपों पर विचार करना आवश्यक है :

१—संज्ञा रूप : मिश्रबन्धुओं के अनुसार बिहारी ने केला को ते केलि कर दिया जो कि सर्वदा विकृत प्रयोग है। इसे लाला जी ने भी कियदश में स्वीकार किया है। इसी प्रकार पांव के लिए पानु भी उत्तम शब्द नहीं है। बिहारी के दूसरे आलोचकों ने भी बिहारी के भाषा स्वरूप का सम्यक विचार किया है। आचार्य पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने 'बिहारी की वाग्विभूति, एवं बिहारी नामक ग्रंथ में उनकी भाषा पर विस्तारपूर्वक प्रकाश डाला है

२—क्रियापद 'बिहारी' ने यत्र-तत्र 'कीन दीन' जैसी अवधी क्रियाओं का भी प्रयोग किया है जो आदर्श भाषा के लिए अनप्युक्त है। 'देखि' कुछ बुन्देल खण्डी भविष्यत् क्रियाओं का प्रयोग भी चिन्त्य है। माननीय डा० श्यामसुन्दर दास ने भी इसे उत्तम नहीं माना है। अब देव की भाषा विषयक विवेचना प्रस्तुत की जा रही है।

१—क्रिया रूप : देव ने क्रियाओं का प्रायः मनमाना प्रयोग किया है। देव के तुकाग्रह और अनुप्रास प्रियता ने क्रियाओं के आदर्श रूप के संवारने में किसी प्रकार का योग नहीं दिया। लाला भगवानदीन ने उनकी क्रियाओं के मनमाने प्रयोग की बड़ी कड़ी आलोचना की है।

लाला जी के अनुसार देव ने पोषण करने के लिए पुरवोत् क्रिया का प्रयोग किया है। इसके उत्तर में पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने केशव को प्रस्तुत किया है। मिश्र जी के अनुसार केशव ने शोभा पाने के लिये 'शोभजति' क्रिया का प्रयोग किया है। यही नहीं चित्र खींचने के लिए चित्र का प्रयोग किया है।^{३१} इसी भाँति क्रियाओं के लिंग के सम्बन्ध में भी पर्याप्त गड़बड़ी हुई है। यथा 'खेचि खरी दई दौरि सखी के उरोजत बीच सरोज फिराय के'^{३२} इसमें लाला जी ने 'दई' क्रिया समर्थक मानी है। लेकिन कर्म के लुप्त होने के कारण यह अच्छा प्रसंग नहीं कहा जा सकता। 'देव केलिकानन में कहकहा कोकिल की' में लाला जी ने कहकहा^{३३} को पुलिग माना है। लेकिन देव के अनुसार यह स्त्रीलिंग है। क्योंकि षष्ठी विभक्ति स्त्रीलिंग सूचक है। ऐसा अनुमान है कि कहकहा 'कोकली' के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। लाला जी ने देव की लहरिया, पहरिया, और छहरिया आदि क्रियाओं का विकृत रूप माना है। पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने इसे उत्तम मानते हुए इसकी अच्छी बकालत की है और सूर के पदों में भी ऐसे प्रयोगों का संकेत किया है। 'बिज्जु छटा छराय'^{३४} उठ्यो' को लाला जी ने व्याकरण से गलत माना है। लाला जी का यह कथन सर्वथा सत्य है, क्योंकि बिज्जु कर्ता स्त्रीलिंग में है अतः यहाँ छहराय उठी क्रिया होनी चाहिए। वास्तव में क्रियाओं के प्रयोग में देव ने यत्र-तत्र बड़ी अनियमितता का व्यवहार किया है। उन्होंने भविष्यत् काल की क्रियाओं के लिए बितै होगी जैसे प्रयोग कितै हो के अनुप्रास के लिए कर जाला, इसी प्रकार एक स्थल पर मिश्र बन्धुओं ने बिहारी के 'मरिबोभयो प्रसीस' में मरिबो क्रिया के रूप में माना है^{३५} किन्तु पं० पद्मसिंह शर्मा ने इसका अर्थ मरना आशीर्वाद के समान माना है। मिश्रबन्धुओं ने बिहारी की क्रिया 'खटकति' को सदोष माना है। उनके अनुसार यह बहुवचन में होनी चाहिये। इसके प्रतिवाद में आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है कि 'खटकति' दोनों लिंगों में बहुवचन मानी गई है।^{३६}

वाक्य विषयक गड़बड़ी : देव की भाषा में वाक्य से सम्बन्धित बड़ी भूलें हुई हैं। लेकिन यत्र-तत्र भूलों की बलात् उद्भावना भी की गई है। देव की इस पंक्ति में 'काके कहे लूटत सुने हो दधि दान' में कर्मवाच्य की क्रिया का ध्यान न देने के कारण वाक्य अजीब सा मालूम होता है। डा० नगेन्द्र ने इस सम्बन्ध में लिखा है कि इसका खींचतान कर अन्वय होगा 'काके कहे दधि दान लूटत' 'मैं सुने हो'^{३७} लेकिन इसका अन्वय इस प्रकार यदि हो (काके कहे दधि दान में लूटत सुने हो) किसके कहने से दान (टैक्स) के रूप में दधि लूटते हुए सुने गये हो तो अधिक उत्तम होगा और ऐसे वाक्य पदों के सम्बन्ध में किसी भी प्रकार की शिकायत की गुन्जाइश नहीं होगी।

विशेषणों का भद्दा प्रयोग देव की रचनाओं में लाल जी ने कुछ भद्दे विशेषणों के प्रयोग की भी चर्चा की है, यथा 'धोमों तेज' के स्थान पर भीनो तेज मिलता है।^{३८} देव में विशेषणों के प्रयोग कहीं-कहीं क्रिया का भी भ्रम पैदा कर देते हैं इसी लिए हिन्दी के मान्य आलोचक डा० नगेन्द्र को भी देव की इस पंक्ति में वचन विषयक भूल मालूम हुई हैं। 'पायन को चित चायन को बल लीलत लोग अथाय नि बैठ्यो'^{३९} शब्द विचारणीय है। यहाँ इसका अर्थ यों होगा अथायनि (बैठको) में बैठे हुए लोग लीलत 'वर्तमान काल की क्रिया' के रूप में प्रयुक्त हुआ है। डा० नगेन्द्र ने 'बैठ्यो' शब्द क्रिया माना है। इसी से वचन विषयक दोष स्पष्ट लक्षित होता है।

मुहावरे भाषा की जान माने गए हैं। देव और बिहारी की भाषा में मुहावरो की अच्छी छानबोन की गई है। बिहारी के मुहावरों की प्रशंसा उनके आलोचकों ने हृदय से की है। इधर देव की भाषा विषयक भूलों की चर्चा करते हुए लाला भगवानदीन ने उनके बद मुहावरों की भी चर्चा की है उनके अनुसार देव ने मुहावरों की भिट्टी पलीद की है। इसमें सन्देह नहीं कि देव ने मुहावरों का उत्तम प्रयोग नहीं किया। लेकिन लाला जी ने देव के जिस छन्द में मुहावरे के सदोष प्रयोग की बात चलाई है वह फिर भी विचारणीय है। छन्द यों है :

‘लाजनि ही लरजो’ गहिरी बरजो,

गहिरी कहिरी केहि दायन।^{४०}

लाला जी के अनुसार इसमें दो मुहावरे हैं। गहिरी लरजन और गहिरी बरजन। अतः बहुत कपना और बहुत बरजना के अर्थ में ये बद मुहावरे हैं, किन्तु प्रतीत यह होता है कि उसमें एक ही मुहावरा है, वह है गहिरी लरजन और दूसरे 'गहिरी' को पूर्व कालिक क्रिया मानना अच्छा होगा। यहाँ विशेषण नहीं होगा, जैसा

लाल जी ने माना है। पूरे वाक्य का अर्थ यों होगा (अरी बतला, किस ढङ्ग से उन्हे (नायक को), पकड़ कर मना करूं, क्योंकि मैं लज्जा से अत्यन्त काँप रही हूँ।

यद्यपि देव और बिहारी को लेकर काफी मोर्चेबन्दी हुई, लेकिन उनकी कलात्मक और भावात्मक अनुभूतियों की गहरी पैठ की क्षमता रखने वाले इन आलोचकों की सराहना आज भी होती है। एक युग था जब, लाला भगवानदीन बिहारी की कलात्मक विधा की जो खोलकर तारीफ करते थे और बहुविध कलात्मक सौष्ठव को उद्घाटित करने वाले अवयवों का सुन्दर परिचय रसिक समाज को देते थे। लाला जी और उनकी सजग शिष्य मडली रीति काव्य को ऐसी पारखी थी कि भाव एवं कला दोनों दृष्टियों में चट निरूपित कर लेती थी कि कहा कितना और किन प्रकार का दोष है। यथा, लालाजी की स्थावस्था में देव के एक प्रसिद्ध सवैया को लेकर काव्य चर्चा हो रही थी। लाला जी इसके भाव सौन्दर्य पर जितने लट्ठ हो रहे थे उतने ही अन्तिम पंक्ति के पत्तर प्रेक्षकों पर नाराज, वह सवैया था हैं :

‘माखन सो मन दूष सो जीवन है दधि तौ अधिकै उर ईठी ।

जा छबिआ मे छपाकर छाछ समेत सुधाव सुधा सब सीठी ।

नैनन नेह चुनौ कबि देव बुभावत बैन वियोग अंगीठी ।

ऐसी अनोखी अहीरि अहै कहौ क्यों न लगे मनमोहन मीठी ।’

इसकी बारीकियों पर ध्यान जाने पर काशी के आचार्य पं० विश्वनाथ प्रसाद जी मिश्र ने ‘मनमोहन’ शब्द को अनावश्यक बताया और प्रसंग के सर्वथा विरुद्ध। उनके अनुसार सभी उपमान गोरस से सम्बद्ध हैं अतः ‘क्यों न लगे या गुपालहि मीठी’ कह देने से पता प्रकर्ष कोष का परिहार हो जाता है।^{४१} यह वही सवैया है जिसे पढ़ते पढ़ते पं० कृष्ण बिहारी मिश्र तन्मग्न हो जाते थे और जिसके भाव और कलागत सूक्ष्म सौन्दर्य के निरूपण में उन्होंने काफी निष्ठा व्यक्त की है। उक्त सवैया की मिश्र जी ने जो विशेषता ‘देव और बिहारी’^{४२} में बतलायी है वह इस प्रकार है।

(क) गौणी सारोपा लक्षणा

(ख) व्यंजक पात्र

(ग) शृंगाररस (प्रकाश शृंगार)

(घ) विभास हाव

(ङ) जाति दृष्टि से चित्रिणी नायिका

(च) समेत सुधा बसुधा सब सीठी में उपादान लक्षणा ।

(छ) माधुर्य, समाधि और अव्यक्त गुण प्रधान है ।

(ज) वृत्ति कौशिकी है ।

(झ) वृत्त्यानुप्रास, काव्यलिङ्ग, प्रतीष, व्यतिरेक, एक देशीय लुप्तोपमा ।

इस छन्द में कला एवं भाव दोनों तत्व आ गए हैं। इसी प्रकार मिश्रबन्धुओं ने बिहारी की कला एवं भावानुभूति की बड़ी सुन्दर व्याख्या प्रस्तुत की है। मिश्रबन्धु विनोद प्रथम भाग की भूमिका में उद्धृत बिहारी के एक दोहे की विशद व्याख्या का संक्षिप्त नमूना दिया जा रहा है। जिस छन्द की व्याख्या की गई है वह इस प्रकार है।

अरी खरी सटपट परी विधु आगे मग हेरि,
संग लगे मधुपन लई, भागन गली अंधेरि।

- (क) परकीया कृष्णभिसारिका।
- (ख) सटपट मे वृत्यानुप्रास।
- (ग) सभधि, पूर्वालंकार, व्याघात, तृतीय विभावना और भवज्ञा।
- (घ) भीरो के साथ होने से पद्मिनी नायिका है।
- (ङ) ओज, कांति, अर्थव्यक्त गुण।
- (च) वाचक चमत्कार होते हुए भी व्यंग्य।
- (छ) आरमरी वृत्ति।
- (ज) भ्रमर और अंधकार उद्दीपन।

चमत्कार के साथ ही साथ कृष्णबिहारी मिश्र ने देव की गम्भीर भाव व्यञ्जना की इलाजा अधिक की है। भाव सौन्दर्य के ही कारण केशव की तुलना में मिश्र जी ने देव के इस छन्द को अत्युत्तम माना है :

४४ देवजुआजु मिलाप की ग्रीधि, सुबीतत देखि बिसेखि बिसूरी
हाथ उठायो उड़यवे को उड़ि काग गरे परी पारिक पूरी।

बहुत समय की बात है जब माधुरी के किसी अंक में पं० कृष्णबिहारी मिश्र ने देव के प्रसिद्ध छन्द राजपौरिया को रूप राघे को बनाम लार्ड के एक-एक शब्द की पच्चीकारी और भाव व्यञ्जना के विश्लेषण के निमित्त कई पृष्ठों का उपयोग किया था। कहने का तात्पर्य यह है कि बिहारी और देव के सम्बन्ध में लाख तू तू मैं-मैं होने के बावजूद भी इन कलाकारों के छन्द गत वर्णन में भी, शब्द में भी एवं भाव सौन्दर्य नीति से युक्त गुणों की मंजूषा खोलनी ही पड़ती थी।

संदर्भ संकेत

(१) द माडर्न वर्निक्यूलर लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान, भूमिका, भाग पृ० २०
प्र० सं० सन् १८८६।

(२) A sketch of Hindi literature Page 68 69 । (३) देव और बिहारी, भूमिका, भाग पंचम संस्करण । (४) हिंदी आलोचना . उद्भव और समीक्षा, डा० भगीरथ मिश्र, पृ० २३७ । (५) बिहारी सतसई, पं० पद्मसिंह शर्मा पृ० १० । (६) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ५३१ । (७) देव और बिहारी, पं० कृष्ण बिहारी मिश्र । (८) बिहारी और देव, लाला भगवानदीन, पृ० ५७ । (९) बिहारी और देव लाला जी, पृ० १२ । (१०) बिहारी बोधिनी, लाला भगवानदीन, दो० सं० ७५ । (११) बि० और दे०, लाला जी, पृ० १६ । (१२) जंबूनद सोने के अर्थ में आष्टेकोश पृ० २२० । (१३) बि० और देव, लाला पृ० ५३ । (१४) वही पृ० ५४ । (१५) मिश्र बंधु विनोद, प्र० भाग, पृ० ३२ । (१६) बि० और देव, ला० पृ० ६० । (१७) बिहारी दर्शन, लोकनाथ द्विवेदी सिलाकारी पृ० ७७ । (१८) बि० और देव पृ० १८ । (१९) बिहारी दर्शन, सिलाकारी । (२०) हिन्दी नवरत्न, मित्र बंधु पृ०, २२८, द्वि० सं० । (२१) बिहारी दर्शन, सिलाकारी पृ० ८७ । (२२) संक्षिप्त शब्द सागर, पृ० ६७८ । (२३) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २५० । (२४) सं० श० सा०, बि० पृ० ८०८ । (२५) बि० दे०, पृ० १४ । (२६) वही पृ० ५४ । (२७) बि० सं०, पं० पद्म सिंह शर्मा, पृ० २७३ । (२८) सूर सुषमा पृ० ६० । (२९) बि० दे०, ला० पृ० ८ । (३०) हि० नवरत्न, मिश्र बंधु, पृ० २६२ (३१) देव और बिहारी, पं० कृष्ण बिहारी मिश्र, पृ० (३२) सुजान विनोद पृ० ५६ । (३३) बिहारी और देव, लाला जी पृ० ४६ । (३४) वही पृ० ४६ (३५) हिन्दी नवरत्न मिश्र बंधु पृ० ३६ । (३६) हिन्दी साहित्य का इतिहास, आचार्य शुक्ल पृ० । (३७) रीति काव्य की भूमिका तथा देव और उनकी कविता पृ० २१८ । (३८) बिहारी और देव, लाला जी पृ०, ४५ । (३९) सुखसागर तरंग, सं० बाल दत्त मिश्र प्र० सं० पृ० १२६ । (४०) बिहारी और देव, लाला जी पृ० ४८ । (४१) बिहारी, पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र पृ० ५४ । (४२) विस्तार के लिए देखें देव और बिहारी, पृ० १५६, १५७ । (४३) और विस्तार के लिए देखिये मिश्र बंधु विनोद, प्रथम भाग पं० संस्करण, पृ० २६ । (४४) देव और बिहारी, पृ० ४१ ।

बिहारी सतसई और संस्कृत

प्राकृत काव्य

● जगन्नाथ दास 'रत्नाकर'

संस्कृत के अच्छे-अच्छे काव्यों में बिहारी का पूर्ण प्रवेश होना, उनके अनेक संस्कृत के कठिन ग्रन्थों के श्लोकों को दोहों में बहुत सफलतापूर्वक उद्धृत करने से प्रमाणित होता है। इन दोहों से केवल बिहारी का संस्कृत पांडित्य ही नहीं, प्रत्युत उनकी काव्य-प्रतिभा का वैलक्षण्य तथा उत्कर्ष भी लक्षित होता है। जिन भावों को उन्होंने लिखा है, उनको वैसा ही नहीं रहने दिया है, प्रत्युत उनमें कुछ न कुछ विशेष रंग-ढंग तथा काव्य-चमत्कार से नया प्राण फूंक दिया है। इस बात के कतिनय उदाहरण लिखे जाते हैं :

बिहारी के पहले तथा २३८ वें^१ दोहों से प्रतीत होता है, कि उनके हृदय में, उनके बनाते समय माध के :

प्रफुल्लतापिच्छ निभैरभीषुभिः शुभैश्च सतच्छदाशुपादुभिः ।

परस्परेणुच्छुरितामलच्छबी तदैकवर्णाविव तां बभूवतु ॥

इस श्लोक का भाव धूम रहा था, जिसको उन्होंने, अपनी प्रतिभा से एक नया रंग देकर, उक्त दोहों में मुमज्जित कर दिया। इतना ही नहीं, प्रत्युत श्लोक की उक्ति को एक नए तथा परम चमत्कृत भाव से विमूषित कर दिया। माध ने श्री कृष्णचन्द्र जी तथा श्री नारद जी के श्याम तथा गौर वर्णों को आभाओं को, एक का दूसरे पर, चढ़ने के कारण दोनों के शरीरों का एक रंग, अर्थात् हरित, हो जाना मात्र कहा है, पर दोनों के एक वर्ण हो जाने से कोई विशेष ध्वनि उक्त श्लोक से नहीं निकलती। बिहारी ने भी प्रथम दोहे में श्री राधिका जी की पीत आभा से श्री कृष्ण चन्द्र जी का हरित हो जाना कहा। पर दोहे में हरित शब्द ने, एक नया प्राण परो कर उसके भाव को श्लोक के भाव से कहीं अधिक चमत्कृत कर दिया है। 'हरित' शब्द से जो हरे भरे, अर्थात् प्रसन्न, हो जाने का व्यंग्यार्थ दोहे में झलकता है, वह बिहारी की निज प्रतिभा का प्रतिबिम्ब है। इसके अतिरिक्त, 'हरित' शब्द से जो हृत अर्थ ने भी दोहे के चमत्कार को चौगुना कर दिया। इसी प्रकार २३८ वें^२ दोहे में श्री कृष्णचन्द्र तथा श्री राधिका जी के, परस्पर आभा से, एक वर्ण हो

जाने के वर्णन के साथ उनके एकत्र रहने तथा एक वय एवं एक मन के कथन ने दोहे के भाव को बहुत अधिक उच्च कर दिया है ।

श्री गोवर्धनाचार्य जी की 'आर्या सप्तशती' की कई एक आर्याओं के भी भाव बिहारी के दोहों में दिखाई देते हैं । उन भावों में भी बिहारी ने अपनी प्रतिभा का चटकीला रंग चढ़ा दिया है । उदाहरणार्थ दो दो आर्याओं तथा दोहों के भावों का कथन नीचे किया जाता है ।

स्वारथु, सुकृतु न श्रमु वृथा, देखि, विहंग, विचारि ।

बाज, पराएँ पानि परि, तू पच्छीनु न मारि ॥

इस दोहे में :

आयामः परहिंसा वैतंसिकसारमेय तव सारः ।

त्वामपसार्य विभाज्यः कुरंग एषोऽधुनैवान्यैः ॥

इस आर्या का भाव दिखाई दे रहा है, पर 'कुते' के स्थान पर विहंग कहकर बिहारी ने अपने दोहे का चमत्कार बढ़ा दिया है, क्योंकि यद्यपि 'सारमेय' शब्द भी आभिप्राय है, और कुते की कुलीनता व्यंजित करता है, तथापि उसकी गति तथा पहुँच परिमित भू मंडल ही तक है, और विहंग (बिहायसा गच्छतीति बिहंग :) की स्वच्छंद गति अपरिमित आकाश तक है, एवं विहंग की दृष्टि भी बड़ी दूरदर्शनी होती है । इस दूरदर्शिता के साथ 'देखि' शब्द का प्रयोग बढ़ा ही समुचित हुआ है । इन बातों के अतिरिक्त पराए तथा पच्छी (पक्षी) शब्दों ने दोहे के भाव को बहुत ही उत्कृष्ट कर दिया है ।

मोर चन्द्रिका स्याम-सिर चढ़ि कत करति गुमानु ।

लखिबी पाइनु पर लुठति, सुनियतु राधा मानु ॥

इस दोहे में श्री गोवर्धनाचार्य जी की :

मधुमथनमोलिम्माते सखि तुलयसि तुलसि किमुष राघाम् ।

यत्तव पदमदसीयं सुरभयितुं सौभोदभेदं ॥^४

शंकरशिरसि निवेशितपदेति मा गर्वमुद्रहेन्दुकले ।

फलमेतस्य भविष्यति तव चण्डीचरणरेणुभृजा ॥^५

इन दोनों आर्याओं के भाव बिहारी ने आकर्षित कर लिए हैं, पर सिर चढ़ि तथा पाइन पर लुठति 'लोकोक्तियों ने दोहे में जो चमत्कार उत्पन्न कर दिया है, वह आर्याओं से बिहारी के बाटे की बात है ।

‘अमरकशतक’ के भी कई एक पद्यों का भाव बिहारी ने बड़ी सफलता से ग्रहण किया है । उनमें से निदर्शनार्थ एक दोहा लिखा जाता है :

मैं मिसहा सोयी समुक्ति, मुहुँ चूम्यौ ढिग जाइ ।

हंस्यौ, खिसानी, गलु गह्यौ, रही गरें लपटाई ॥

बिहारी ने इस दोहे में ‘अमरकशतक’ के :

शून्यं वासशृह विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनै,

निद्राव्याजमपागतस्य सुचिरं निर्वर्ण्यपत्युर्मुख ।

विस्त्रब्धं परिचुब्य जातपुलकामालोक्य गरुडस्थली ।

लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिरं चुबिता ॥

इस श्लोक का भाव पूर्णतया झलक रहा है । इन दोनों पद्यों के भावों का एक हो जाना ‘काकतालीय न्याय’ किसी प्रकार भी नहीं कहा जा सकता । पर बिहारी ने अपने दोहे में अभीष्ट भाव के उपयुक्त आवश्यक बातें मात्र रखी हैं, और श्लोक के प्रथम चरण का भाव एवं अन्य कतिपय शब्द सर्वथा छोड़ दिए हैं, जिससे दोहे में लाघव तथा सुधराई, श्लोक की अपेक्षा अधिक आ गई है । ‘मिसहा’ के शब्द ने तो दोहे में बड़ा ही चमत्कार तथा जीवन का संचार कर दिया है ।

बिहारी का :

प्रबट भए द्विजराजकुल सुबस बसे ब्रज आइ ।

मेरे हरी कलेस सब केसव केसवराइ ॥

यह दोहा भी जान पड़ता है कि श्री गोवर्धनाचार्य जी की :

यतिगणयन्ति गुरोरनु यस्यास्ते धर्मं कर्म संकुचितम् ।

कविमहमुशवसमिव त्वं तातं नीलांबरं बंदे ॥^६

इस आर्या के अनुकूल पर बनाया गया है । उधर श्री गोवर्धनाचार्य जी ने आर्या में अपने पिता की वन्दना की है और इधर बिहारी ने अपने पिता से क्लेश निवारण की प्रार्थना । रूपकालंकार की प्रधानता दोनों ही छन्दों में है । गोवर्धनाचार्य जी ने, अपने पिता के नाम (नीलांबर) में अम्बर (आकाश) शब्द पाकर, उनकी तुलना शुक्र से की है, और बिहारी ने अपने पिता का नाम केशव होने के कारण उनकी तुलना केशव भगवान से ।

एक बात यहाँ ध्यान देने की है कि श्री गोवर्धनाचार्य जी ने अपने पिता की तुलना जो शुक्राचार्य से की है, उससे उनके पिता का एक महान् कवि होना प्रतीत होता है । पर बिहारी ने जो अपने पिता की तुलना केशव भगवान से की है, उससे उनका कोई बड़े कवि अथवा सिद्ध महात्मा होना व्यंजित होता है ।

संस्कृत कोष तथा साहित्य के अतिरिक्त, बिहारी के कितने ही दोहों से उनका ज्योतिष तथा वैद्यक शास्त्रों में भी प्रवेश प्रतीत होता है। ज्योतिष के सम्बन्ध में उनके ४२, १०५, ६६०, ७०७ अंकों के दोहे द्रष्टव्य हैं, और वैद्यक के सम्बन्ध में १२०, ४७२ अंकों के दोहे।

संस्कृत के यथेष्ट विषयो में पंडित होने के अतिरिक्त बिहारी के कितने ही दोहों से प्रतीत होता है कि, वे प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों तथा काव्यों के भी अच्छे ज्ञाता थे। उक्त भाषाओं के व्याकरणों का ज्ञान, गैन (गगन, गग्नन, गयन, गैन) केस (कदंब, कदम, कझम, कयम, कइम, केम) नै (नदी, नई, नइ, नै), निय (निज, निअ, निय) इत्यादि शब्दों के प्रयोग से लक्षित होता है, क्योंकि ये रूप साहित्यिक ब्रजभाषा में सामान्यतः देखने में नहीं आते, पर प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों से सिद्ध होते हैं तथा ये ग्रथवा इनके कोई पूर्व रूप उक्त भाषाओं में बरते भी जाते हैं। बिहारी का प्राकृत काव्यों का ज्ञान, उनके 'गाथा सप्तशती' की जितनी ही गाथाओं के भावों को, अपनी प्रतिभा का विशेष चमत्कार देकर, दोहों में निबद्ध करने से सिद्ध होता है। निदर्शनार्थ समान भाव के दो-दो दोहे तथा गाथाएँ यहाँ दी जाती हैं :

तीज परब सोतिनु सजे भूषन बसन शरीर ।

सबै मरगजे मुंह करी इही मरगजै चीर ॥

यह दोहा :

हल्लफलएहाणपसाहिआणं छणवासरे सबसीणम् ।

अज्जाएँ मज्जणाणाअरेण कहिअं व सोहगम् ॥^७

(उत्साहतरलत्वप्रसाधितानां क्षणवासरे सपत्नीनाम् ।

आर्या मज्जनानादरेण कथितमिव सौभाग्यम् ॥)

इस गाथा को देख कर अवश्य बनाया गया, पर बिहारी ने दोहे में 'मरगजे मुंह करी' कह कर उसको गाथा से अत्यन्त उत्कृष्ट कर दिया है। इसके अतिरिक्त जिस सुन्दरता से अनेक अलंकार इस दोहे को चमत्कृति प्रदान कर रहे हैं, वह सोसा गाथा में नहीं दिखाई देती।

बाम बाँह फरकति, मिलै जी हरि जीवनमूरि ।

तौ तोहीं सौ भेटिहौ राखि दाहिनी दूरि ॥

इस दोहे का भाव, गाथा सप्तशती की :

फुरिए बामच्छि तुए जइएहिइ सो पिओज्जता सुइरम् ।

समीलिअ दहिणअं तुइ अवि एहं पलोइस्सम् ॥

(स्फुरिते वामक्षि त्वयि यद्येष्यति स प्रियो य सत्सुचिरम् ।

संनीत्य दक्षिणं त्वयैवैतं प्रेक्षिष्ये—)

इस गाथा से लिया हुआ ज्ञात होता है। गाथा की उक्ति में वस्तुतः बड़ा अनुठापन है। पर प्रियतम के आगमन के समय एक आँख बन्द करके उनको देखना कुछ अस्वाभाविक तथा अनुचित सा भी अवश्य है। अतः गाथा का भाव तो बिहारी ने लिया, पर बाई आँख के स्थान पर बाई बाहु का फडकना कहकर, और उसी को पुरस्कृत करने की प्रतिज्ञा कराकर, अपने दोहे को उक्त अस्वाभाविकता तथा अनौचित्य से बचा लिया, क्योंकि यदि बाई बाहु से भेटने में भी कुछ अनौचित्य हो तो भी, मिलनोत्सुकता में इस बात पर ध्यान जाना कठिन है, कि नायिका ने पहले किस बाहु से भेटा।

बिहारी ने ७०० दोहे बनाकर अपने ग्रन्थ का नाम सतसई रक्खा, उससे भी उनका गाथा तथा आर्या-सप्तशतियों का पठना तथा उन्हीं की जोड़ पर अपनी मतमई बनाना, अनुमानित होता है।

बिहारी के और भी अनेक दोहों के समानार्थक श्लोक इत्यादि, आर्यासप्तशती, अमरकशतक, गाथासप्तशती इत्यादि में उद्धृत करके, विद्वद्धार साहित्याचार्य श्री पद्मसिंह जी शर्मा ने, अपने 'संजीवन भाष्य' में बड़ी योग्यतापूर्वक तुलनात्मक समालोचना की है। पाठक महाशयों को यह विशेषतः उक्त ग्रन्थ में दृष्टव्य है।

संदर्भ-संकेत

१—मेरी भौ बाधा हरी राधा नागरि सोइ ।

जातन की भाँई परे स्याम हरित दुति होइ ॥

मित प्रति एकत ही रहत वैस बरन मन एक ।

चहियत जुगल किसोर लखि लोचन जुगल अनेक ।

२—नित प्रति एकत ही रहत वैस बरन मन एक ।

चहियत जुगल किसोर लखि लोचन जुगल अनेक ॥

३—हे व्याध के कुत्ते ! (तनिक विचार कर, निष्फल कार्य करने से तेरा क्या लाभ ?) (व्यर्थ) श्रम और अन्य प्राणी की हत्या—यही तेरा सारभूत है—यही तेरे भाग में आयेगा। (बलपूर्वक) तुझे दूर भगाकर इस हरिण को अभी इसी समय व्याध के अनुयायी बाँट लेगे (तो ऐसा पाप-कर्म व्यर्थ तू क्यों करता है) ॥

४—श्री कृष्ण के मस्तक पर माला रूप सखि तुलसि ! तू राधा को अपने समान क्यों समझती है ? क्योंकि (श्री कृष्ण सर्वदा राधा के चरणों पर प्रणाम करते हैं

अतः मस्तक माला होने से) तेरे परिमल का उद्रेक राधा के चरणों को सुरभित करने के लिए ही है । इस प्रकार जो गौरव उसे प्राप्त है, वह तुझे नहीं ।

५—हे इन्दु कले ! तूने शंकर के सिर पर चरण स्थापित किया है—ऐसा गर्व मत कर । तेरे गर्व का मार्जन रूप फल चण्डी की चरण धूलि से होगा (चण्डी को मानवती देखकर चरण प्रणाम करने पर चरण रेणुमार्जन होता है, कुपित मेरी सखी तुझे चरण ताड़न करेगी अतः ऐसा गर्व मत कर ॥

६—गुरु (१—प्रभाकर नामक विद्वान् २—वृहस्पति) के बाद जिनकी गणना होनी है, जिनके अस्त (१—नाश, अदर्शन) से धर्म कर्म (१—अन्य धर्म प्रवर्तक न रह जाते से २—शुक्रास्त में कतिपय धार्मिक कर्मों का निषेध होने से) संकुचित हो गया उन काव्य कर्ता, 'कवि' अपरनाम वाले शुरु की भाँति प्रसिद्ध नीलाम्बर नामक पिता की मैं (गोवर्धनाचार्य) वन्दना करता हूँ ॥

७—उत्सव के दिन उत्साह चाञ्चल्य में स्नानद्वारा प्रसाधित सपत्नियों के निकट केवल उस आयोनि ही मञ्जन में अनादर दिखाकर अपना सौभाग्य सूचित किया है ।

८—'हे बाये नेत्र, तुम्हारे स्फुरित होने से यदि वह प्रिय आज ही आ जाय तो मैं अपनी दायी नेत्र मूँदे रह कर केवल तुमसे बहुत देर तक उसे देखूँगी ।

अमर, पंडितराज | जगन्नाथ और बिहारी • डा० कमलेशदत्त त्रिपाठी

संस्कृत मुक्तकों की मुदीर्घ परम्परा शताब्दियों की समय सीमा में विस्तीर्ण है। प्राचीन वैदिक साहित्य, पाली और प्राकृत साहित्य में हमें वे तत्त्व उपलब्ध होते हैं, जो आगे चल कर मुक्तकों के विकास की कड़ियाँ बनते हैं। वैदिक सूक्तों की मुक्ता प्रवृत्ति, देवस्तुति के साथ ही जीवन के विभिन्न पक्षों का काव्यमय स्वपूर्ण उपस्थापन भावी खगड काव्यों और मुक्तकों के ही अधिक समीप है। ऋक् संहिता के उषस्, पर्जन्य, सरित्, अरण्यानी सूक्त, परोपकार, दान एवं सदुक्ति प्रशंसा के सूक्त तथा अथर्व संहिता के प्रणय सम्बन्धी अभिचारों के सूक्त और ऐसे कितने ही सूक्त संस्कृत मुक्तक परम्परा के आरम्भ हैं। पाली की गाथाएँ और प्राकृत की 'गाहासत्तसई' तक तो मुक्तक सुदृढ़, सुस्पष्ट और समृद्ध पराम्परा स्थापित हो चुकी थी।

इस पृष्ठभूमि में और इसके समान्तर संस्कृत की समृद्ध मुक्तक परम्परा है। नीति, वैराग्य और शृंगार परक मुक्तकों, शतकों और सप्तशतियों की लम्बी शृंखला। भर्तृहरि, गोवर्धन, बिल्हरा, जगन्नाथ जैसे शुद्ध मुक्तक कवियों के साथ ही सुभाषित संग्रहों में सुरक्षित शत-शत कवियों और कवयित्रियों की लम्बी परम्परा। इस विपुल मुक्तक राशि में संस्कृत मुक्तकों का विविध, रस-सिक्त और कभी घूमिखल न पड़ सकने वाला रूप है, जीवन के रस और जीवन की तावगी से भरा। इस लम्बी मुक्तक परम्परा में एक नाम ऐसा है जो संस्कृत मुक्तक कवियों का प्रतिनिधि नाम हो सकता है और वह नाम है अमर का।

हाल और भर्तृहरि की समृद्ध परम्परा में अमर के मुक्तक आए। आचार्य आनन्दवर्धन ने अमर को बड़े समादर से स्मरण किया। उनके शृंगाररसस्यन्दी मुक्तकों को 'प्रबन्धायमान' कहा। अभिनव गुप्त ने तो एक श्लोक को 'प्रबन्धशत' की भाँति कहा। अमर के मुक्तकों में प्रबन्धों की ही भाँति मुख, प्रतिमुख गर्भ आदि सन्धियों के चिन्ह दिखाई पड़ते हैं। मुक्तकों में 'रसबन्धाभिनिवेश' में तो अमर की सफलता अद्भुत है।

प्राचीन भारत में जीवन के लिए उपयोगी अन्यानेक शास्त्रों के साथ-ही कामशास्त्र का भी आविर्भाव हुआ था। जीवन के इस पक्ष पर भी बौद्धिक रूप से

विचार किया गया। यह भी प्राचीन भारतवासी के मस्तिष्क के खुलेपन का प्रमाण है। साहित्यशास्त्र में नायक और नायिकाओं के भेदों पर विवेचन हुआ। इन मुक्तको को नायक और नायिका भेद के उदाहरणों के रूप में व्याख्यात किया गया। ऐसे भी प्रयत्न किए जिनमें नायक-नायिका के प्रत्येक भेद को स्पष्ट करने के लिए मुक्तको की रचना की गई थी। खड्ड का 'शृंगारतिलक' इसी प्रकार की रचना थी। डा० पिशेल ने 'अमरुशतक' को भी मूलतः 'शृंगारतिलक' की ही भाँति विभिन्न रसों और नायक-नायिका भेद के उदाहरण प्रस्तुत करने के उद्देश्य से रचित बताया। उनके इस कथन का प्रतिवाद डा० एस० के० दे ने यह कह कर दिया है कि चूँकि कोई भी परम्परा 'अमरुशतक' की रचना के पीछे कोई विशेष उद्देश्य का होना नहीं बताती, अतः यह बात असम्भावित ही है। ए० बी० कोथ ने भी 'अमरुशतक' को नायक और नायिका के भेद के बन्धनों से मुक्त समझकर इन मुक्तको को प्रणय के पृथक्-पृथक् चित्र माना है। अमरु के प्रसिद्ध टीकाकार अर्जुनचर्मदेव ने भी इन मुक्तको को संभोग, ईर्ष्या, मान, अभिसार आदि का पृथक्-पृथक् स्वतन्त्र चित्रण माना है। भले ही अमरु के मुक्तक नायिका-नायक के किसी भेद से आते जाएँ किन्तु निश्चय ही उनकी रचना इस विशेष उद्देश्य से नहीं की गई थी।

अमरु के मुक्तको में प्रणय की विविध स्थितियों का अंकन कवि ने अत्यन्त कुशलता से किया है। महान् साम्राज्यों के उदय के साथ ही महान् नागरिकों का उदय हुआ। पौरों और जनपदों की पृथक् जीवन-पद्धति स्पष्ट होती आ रही थी। वात्स्यायन ने कामशास्त्र के विधान प्रस्तुत किए। कला, काव्य और शास्त्रों की आराधना के केन्द्र अब नगर बन रहे थे। राजाओं की राजसभाएँ, राजधानियाँ और नगरियाँ एक अभिजात्य संस्कृति का पल्लवन कर रही थीं। 'निष्पन्नसस्य ऋद्धि शरद् मे गाते पामर' का जीवन और कला तथा साहित्य में सम्यगभ्यस्त पौर का जीवन कुछ पृथक् हो गया था। आख्यान, आख्यायिका, व्याख्यान, आलेख्य और समस्यापूर्ति से विनोद करने वाले समाज, प्रेक्षक और गोष्ठी के रसिक पौर का आन्तर जीवन अविभक्त और संस्कृत हो गया था। हाल की 'सतसई' में प्राप्त प्रणय के सहज, लोक सामान्य चित्र से ये चित्र भिन्न थे। 'अमरुशतक' में अंकित चित्र उस मतवाले पौर जीवन के चित्र ही अधिक प्रतीत होते हैं। 'केलिरुचि सहृदय कान्त' प्रणय की कला में दक्ष होता था। सखियाँ प्रणय करने, मान करने, विलास प्रदर्शित करने की कला का विषय उपदेश देती थीं। भवनों में पले शुक्-सारिका रसिक प्रणयीजनो के प्रणय-व्यापार में साक्षी हुआ करते थे। यहाँ 'गोदावरी के तट पर कमारो से उतरती हलिकमुखा' नहीं दिखाई पड़ती। यहाँ तो प्रणय की कला के रूप में आधारित करने वाले मुगलों की कहानी है। उनके रंग भरे चित्र हैं—सुन्दर, मोहक, संस्कृत।

एक-एक मुक्तक चौखटों में जडा, एक-एक भंगिमा का सावधानी पूर्वक अंकन किया गया है। सभी तूलिका इतना रंग भरती है, जितना कला के संस्कार की रक्षा कर सके। संस्कृत अंशों में न खटके। वधू गुरुजन के सम्मुख कुशलता से अपने प्रणय के रहस्य का गोपन कर लेती है। शुक बीती रात की बातें गुरुजन के सम्मुख बहुरा भी नहीं पाता कि वधू अपने कान में पड़े लाल मणि को उसकी चोंच में देकर उसका मुख ही बन्द कर देती है। सभोग, विरह, प्रवास, कलह आदि के ऐसे ही चित्र मुख-सम्पन्न प्रणयोजन का अंकन करते हैं।

अमरुशतक में यद्यपि काव्य-शास्त्र के किसी विशेष पक्ष के उदाहरण प्रस्तुत करने के उद्देश्य से मुक्तकों की रचना नहीं की गई है, किन्तु अमरु के पीछे और आगे संस्कृत काव्य-शास्त्र की एक समृद्ध परम्परा तो रही ही है। प्राचीन टीकाकारों ने इन मुक्तकों में रस, अलंकार, नायक भेद आदि के शास्त्रीय आधार पर उनकी व्याख्या की। इस दृष्टि से अमरु के प्रत्येक श्लोक का सारगर्भ विवेचन करके उन टीकाकारों ने अपनी-अपनी दृष्टि से अलंकार, नायक-नायिका भेद आदि के लक्षणों में इन मुक्तकों को भी बाँधा। यद्यपि अमरु के मुक्तकों से प्रतीत होता है कि उन्हें भारतीय काव्य-शास्त्र और काम-शास्त्र दोनों का ही ज्ञान था। किन्तु यह ज्ञान काव्य में इतना आनायास उतरा है कि उसके आने का पता भी नहीं चलता। जिस प्रकार कालिदास समसामयिक विद्या की सारी शाखाओं से सम्यग् रूप में परिचित थे, और परवर्ती पराभवयुगीन महाकवि भी समसामयिक विद्या की अतुल राशि के अधिकारी थे, किन्तु कालिदास के काव्यों में उनका पांडित्य काव्य में सहज भाव से आया, अतएव काव्य के आनन्द की अवतारणा पहले ही होती है, उनके पांडित्य पर ध्यान कभी अवकाश में बैठने पर किया जाता है। उत्तरवर्ती कवियों के काव्य पर उनका शास्त्र ज्ञान आरोपित प्रतीत होता है। महाकाव्य के रसास्वादन की बेला में ही शास्त्रों का स्वर प्रधान सा होने लगता है। अमरु के मुक्तकों में कालिदास का वह गुण विद्यमान है। यदि मुक्तक किसी विशेष रस, अलंकार और नायक-नायिका भेद की सीमा में बँधते हैं, तो इसलिए नहीं कि अमरु ने उन्हें इस तरह बाँधा है अपितु इसलिए कि अमरु का वह स्वज्ञान अनाशेषित रूप में सहज भाव से कही उतर आया है। इस दृष्टि में अमरु रस-कवियों की उज्ज्वल परम्परा में अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं।

अमरु के मुक्तकों के वातावरण, उनकी काव्यशैली और उनकी काव्य-दृष्टि का पर्याप्त प्रभाव बिहारी ने ग्रहण किया। हिन्दी की मुक्तक परम्परा में भी महान् कवि आये और उन्होंने निःसंदेह हिन्दी मुक्तक-परम्परा का स्वतन्त्र स्वरूप निर्मित किया, किन्तु इस बात से इन्कार करना अशुभव है कि हिन्दी की इस काव्यविधा पर संस्कृत मुक्तकों का व्यापक प्रभाव पड़ा। हम अन्य कवियों की चर्चा न करते हुए केवल

(१८६)

बिहारी के मुक्तकों पर अपने को केन्द्रित करेंगे। बिहारी सम्यगधीत और बहुश्रुत कवि प्रतीत होते हैं। उन्होंने पुरातन समृद्ध परम्परा का पूरा-पूरा उपयोग किया। उन पर 'गाहासत्तसई' तथा 'आर्यासत्तगती' का प्रभाव भी अवश्य ही पड़ा। सत्तसई की प्रेरणा ही इन रचनाओं से प्राप्त हुई। किन्तु बिहारी ने जो प्रभाव ग्रहण किये उन्हें एक समग्र परम्परा के प्रभाव के रूप में अधिक स्पष्टता से देखा जा सकता है। साथ ही कई कवियों का विशिष्ट वैयक्तिक प्रभाव भी द्रष्टव्य है। इन उभयविध प्रभावों का अलग-अलग दर्शन कठिन नहीं है। संस्कृत की समूची मुक्तक परम्परा के अध्ययन से कुछ विशिष्ट सामाजिक स्थितियाँ, पारिवारिक आचार, भावों की अभिव्यक्ति की भङ्गिमाएँ, रुढ़ियाँ, उपमाएँ और कवि परम्पराएँ स्पष्टतः दृष्टिगोचर होती हैं। रीति-कालीन हिन्दी कवि संस्कृत काव्य-शास्त्रीय परम्परा से ग्रहण करने के साथ ही कविता के इन परम्परागत तत्वों को ग्रहण करते, यह स्वामाविक ही था। जब मौलिक चिन्तन और स्वतन्त्र सर्जन की गति मन्द हो जाती है, उस पराभवयुगीन साहित्य में तो यह अनिवार्य ही है। चिन्तन और सर्जन के मौलिक एवं स्वतन्त्र युग में जो कुछ पूर्वं परम्परा से ग्रहण किया जाता है, वह सर्वथा सहज प्रक्रिया में होता है, अतः अनारोपित रूप में आया करता है। किन्तु पराभवयुगीन साहित्य कला और चिन्तन न केवल स्वतन्त्र योगदान में असमर्थ होता है, अपितु गृहीत तत्वों की गरिमा को भी निभा नहीं पाता।

किन्तु बिहारी काफी अंशों में जिस परम्परा और जिन प्रभावों को ग्रहण करते हैं, उसके स्तर को निर्वाहित करते हैं। इतना ही नहीं अपनी सीमाओं में वे नूतन योगदान भी करते हैं। बिहारी पर संस्कृत मुक्तक परम्परा का समग्र और विशिष्ट कवियों का जो प्रभाव पड़ा, उसका पूर्ण और सविस्तार विवेचन तो अन्य निबन्ध की ही अपेक्षा करता है, किन्तु अमर की समानान्तरता को संक्षेप में इस तरह से देखा जा सकता है। अमर के समान बिहारी के शृंगारपरक मुक्तक, अभिजात-शिष्ट नागर जीवन को ही अपना मुख्यतः विषय बनाते हैं। जहाँ ग्राम्यजीवन की कुछ एक स्थलों पर छवि है, स्पष्टतः उसे गाहासत्तसई तथा संस्कृत के अन्य मुक्तक कवियों के प्रकाश में समझा जा सकता है। परन्तु सामान्य रूप से बिहारी के मुक्तक भी शिष्ट, अभिजात, कलाकुशल जन के सूक्ष्म और कोमल मनोभावों को अंकित करते हैं, जिनके अंकन में संस्कृत-परम्परा में अमर का जोड़ पाना कठिन है। यहाँ हलिकजन, गोपवधू और गँवार के निश्छल, भोले, कटाव-छँटाव और तराश से रहित अकृत्यम प्रणय के स्थान सविलास, सज्जित, कलाप्रवीण प्रणय के ही दर्शन होते हैं। इस अंश में अमर बिहारी के समानान्तर बैठते हैं।

केवल अमर के मुक्तकों के शृंगार की छटा ही बिहारी-सत्तसई में दृष्टिगोचर

नी अपितु अमर के मुक्तको का अनुवाद ही जहाँ-तहाँ प्राप्त होता है। अमर कहै :

“शून्यं वासगृहं विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनै,
निद्राव्याजमुपागतस्य सुचिरं निर्वर्ण्य पत्युर्मुखम् ।
विस्त्रब्धं परिचुम्ब्य जातपुलकामालोक्य गरडस्थली,
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिरंचुम्बिता ॥”

(अमर—८२)

बिहारी ने इसका रूपान्तर इस प्रकार किया :

“मैं मिसहाँ सोयी समुझि मुँहें चूम्यो ढिग जाइ ।
हँस्यो, खिसानी, गलगह्यो रही गरें लपटाइ ॥”

(बिहारी रत्नाकर—६४२)

अमर के “त्वं मुग्धाक्षि विनैव कंचुलिकया” (श्लोक सं० २७) श्लोक का ने अपने छोटे से छन्द की सीमा में यह रूपान्तर किया :

“पति रति की बतियाँ कही, लखी सखी मुसकाइ ।
कै कै सबै टलाटलो अली चली सुखपाइ ॥”

(बिहारी रत्नाकर—२४)

अमर ने “मुग्ध मुग्धतयैव नेतुमखिलः कालः किमारम्यते” (अमरशतक—७०) नायिका का जो चित्र खींचा, बिहारी ने इस तरह प्रस्तुत किया :

“सखी सिखावति मानविधि, सैननि बरजतिबाल ।
हँसए कह मोहिय बसत सदा बिहारी लाल ॥”

(बिहारी रत्नाकर, उपस्करण २—११६)

इसी तरह “भ्रूभङ्गे रचिनेउपि” (अमर शतक—२४) के भाव पर दो दोहे

“मोहि लजावत, निलज ए हुलसि मिलत सब गात ।
मानु उदै की ओस लौ मानु न जानति जात ॥”

(बिहारी रत्नाकर—५६६)

“कपट सतर मौहें करी मुख अनखौहें बैन ।
सहज हँसौहें जानि कै सौहें करति न नैन ॥”

(बिहारी रत्नाकर—४१२)

अमर ने परस्पर रूठ गये दम्पति का एक अनोखा चित्र “एकस्मिन् शयने”

(अमरशतक—२३) श्लोक में अंकित किया है । बिहारी ने इसे इस तरह प्रस्तुत किया :

“खिचै मान अपराध हूँ चलिगे बढैं अचैन ।

मुरत दीठि तजि रिस खिसी हूँसे दुँहूँन के नैन ॥”

(बिहारी रत्ना०—६४९)

बिरह से उत्पन्न उरोज पर बिरहिणी के अश्रु छन-छन कर उड़ते जाते हैं । अमर ने “तप्त महाविरहवह्नि” (अमरशतक—८६) श्लोक में यह वर्णन किया है । बिहारी ने उसे इस प्रकार रखा :

“पलनु प्रगटि, बरनीन बढ़ि, नहि कपोल ठहरात ।

अँमुआ परि छतिमा छनकु छनछनाइ छिपि जाता ॥”

(बिहारी—६५६)

इन उदाहरणों से इतना तो स्पष्ट ही है कि बिहारी ने अमर के शतक का न केवल रसास्वाद ग्रहण किया, अपितु उसका अपनी रचना में पूर्णरूप से उपयोग भी किया । बिहारी ने नूँक पूर्वतन कवि अमर से कुछ ग्रहण किया, केवल इसलिए वे अमर से हेठे हैं, या रसामिथ्यक्ति की दृष्टि से अमर बड़े-बड़े हैं अथवा बिहारी उन्हें पीछे छोड़ जाते हैं, इस प्रकार की समालोचना की गम्भीरता हमारी बुद्धि से परे है । अमर का संस्कृत साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान है और बिहारी का हिन्दी साहित्य में । यह बात ध्यान में रख कर यदि हम यह कहें कि अमर के समानान्तर हिन्दी साहित्य में बिहारी है, तो यह अधिक ठीक बात होगी । यह इसलिए भी उचित होगा, क्योंकि बिहारी के शृङ्गार परक मुक्तको का आस्वाद अमर के मुक्तकों के आस्वाद का समवर्ती है । अन्तर यह अवश्य है कि अमर अपने छन्दों के वृहत्तर आकार में अधिक स्पष्ट और बड़े चित्र देते हैं, मृदुपदावली में अपना विशिष्ट संगीत देते हैं और पूर्वतन कवियों से पृथक्, स्वतन्त्र और मौलिक अभिव्यक्ति भंगिमा देते हैं, किन्तु बिहारी के चित्र प्रायः फलक में छोटे और भंगिमा में सर्वथा मौलिकता का आभास नहीं दे पाते । किन्तु इतने पर भी बिहारी में मौलिक वर्णन भङ्गिमाएँ न हो, चटक और आवर्जक चित्र न हो ऐसा भी नहीं कहा जा सकता ।

पंडितराज जगन्नाथ और बिहारी—इस स्थल पर संस्कृत के अन्य मुक्तक कवि पंडितराज जगन्नाथ की बरबस स्मृति हो आती है । बिहारी और पंडितराज एक युग में विभिन्न भाषाओं के माध्यम से अपनी प्रतिभा का प्रकाशन कर रहे थे । पंडितराज एक ओर संस्कृत काव्य-शास्त्र की गौरवमयी परम्परा के अन्तिम धुरन्धर आचार्य हैं, तो दूसरी ओर संस्कृत मुक्तक परम्परा के अत्यन्त प्रदीप्त नक्षत्र हैं ।

उनकी साहित्यिक गतिविधि का समय मोटे तौर पर सन् १६२० से १६६० ई० तक माना जाता है। उन्होंने मुगल सम्राट जहाँगीर, शाहजहाँ, उदयपुर नरेश जगतसिंह (१६२८-१६५४) तथा कामरूप नरेश प्राणनारायण (१६३३-१६६६) की राजसभाओं को अलंकृत किया। संभवतः लगभग यही समय जब बिहारी ने भी नरेश जयसिंह की सभा को अलंकृत किया। मुगल दरबार से भी उनका सम्पर्क हुआ। कोई कठिन नहीं कि बिहारी और परिडतराज एक दूसरे से परिचित रहे हों।

परिडतराज जगन्नाथ के मुक्तको और बिहारी के मुक्तको में कई समानताएँ दिखाई पड़ती हैं। बिहारी ने अपने मुक्तको के लिए अत्यन्त लघुकाय दोहा मात्र चुना, इसकी परम्परा पहले से विद्यमान ही थी, उन्होंने शृंगारपरक, भक्तिपरक, अन्योक्ति परक तथा नीतिपरक दोहे लिखे। वे शृंगारपरक दोहे लिखते-लिखते और नीति की भूक्तियाँ कहते-कहते मजग हो कर राधा-कृष्ण की चर्चा करने लगते हैं। परिडतराज ने भी आर्यासप्तशती की परम्परा में आर्याछन्दों को भी ग्रहण किया। यद्यपि उन्होंने अन्य छन्द भी अपनाये और प्रचुर मात्रा में उनमें रचना की किन्तु आर्या में भी उन्होंने अत्यन्त ललित रचनाएँ कीं। उन्होंने भी कृष्ण की भक्ति में सराबोर रचनाओं के साथ-साथ शृङ्गारपरक, नीतिपरक, और अन्योक्तिपरक रचनाएँ लिखी। उनके 'भामिनी बिलास' में अन्योक्ति, शृंगार, करुण और शान्तिपरक चार समुल्लास हैं। परिडतराज और बिहारी की रचनाओं में अन्योक्ति तथा नीतिपरक मुक्तकों के कहते समय एक अद्भुत समान भङ्गिमा है। पंडितराज भ्रमर को सम्बोधित करते हुए कहते हैं :

“येनामन्दमरन्दे दलदरबिन्दे दिनान्यनायिषत ।

कुरजे खलु तेनेहा तेनेहा मधुकरेण कथम् ॥”

जिसने भ्रमन्द मकरन्द वाले कमलों में अपने दिन बिताये हैं, उस मधुकर ने आह ! कुरैया के फूलों में अपनी इच्छा की है, भला क्यों ?

कोकिल के प्रति उनकी उक्ति है :

“कोकिल तावद्विरसान्, यापय दिवसान् वनान्तरे निवसन् ।

यावन्मिल दलिमालः कोऽपि रमालः समुल्लसति ॥”

कोकिल, अपने विरस दिनों को तब तक किसी दूसरे वन में रह कर गुजार दो, जब तक कोई आनन बौर फूल नहीं आता, जिस परे भौरों की मालाएँ मंडर रही होंगी।

पंडितराज की इन अन्योक्तियों की भङ्गिमा की तुलना बिहारी से करने पर एक अद्भुत साम्य प्राप्त होता है।

इसी प्रकार पंडितराज के कृष्ण-परक मुक्तकों में और बिहारी के राधाकृष्ण परक मुक्तकों के आस्वाद में भी अद्भुत आस्वादसाम्य है। पंडितराज भी बिहारी की तरह अन्ततः कृष्ण नाम की माध्वीक-विनिन्दक सुषा में आनन्द ग्रहण करते हैं। उनके अभिव्यक्ति प्रकार, विषय और शैली में पर्याप्त समानता है।

अमर, पंडितराज एवम् अन्य ऐसे कवियों बिहारी के मुक्तकों की समानता पर विचार करते समय यह अवश्य ध्यान रखना चाहिए कि बहुत कुछ ये समानताएँ एक परम्परा से अनुप्राणित होने के कारण लगती हैं। इनकी समानता के लिए परम्परा की एकता का ऐतिहासिक कारण है। किन्तु जहाँ स्पष्टतः भाव-ऐक्य अथवा अनुवाद है वहाँ तो वैयक्तिक और विशिष्ट प्रभाव की बात का अपलाप नहीं ही किया जा सकता। संस्कृत लम्बी मुक्तक परम्परा के सन्दर्भ में बिहारी के साथ-साथ एक ओर अमर और दूसरी ओर पंडितराज को रख कर विचार करने का एक स्पष्ट आशय यह है कि हिन्दी की मुक्तक परम्परा एक ओर प्राचीन मुक्तक परम्परा और कवियों से बहुत कुछ ग्रहण करती रही, दूसरी समकालीन संस्कृत कवियों से भी उनका सम्बन्ध बना रहना कोई अजीब बात नहीं है। इस दृष्टि से विचार करते समय हमारे मुक्तकों के प्राचीन इतिहास का एक महत्वपूर्ण पक्ष उजागर होता है।

विद्यापति और बिहारो

● डा० केदारनाथ साह

विद्यापति और बिहारी के काल में यद्यपि तीन-साढ़े तीन सौ वर्षों का अन्तर है एवं देश काल के इस गहरे भेद के कारण दोनों महाकवियों के काव्यविषय और शिल्प, उभय दृष्टियों से कुछ इस प्रकार आनस में मिलते-जुलते एवं अलग-विलग हो दीख पड़ते हैं कि उनका अध्ययन अपने आप में मनोरंजन हो जाता है। दोनों ही दरबार के कवि हैं, दोनों के काव्य प्रतिपाद्य राधाकृष्ण है एवं दोनों मुक्तककार हैं। किन्तु समानता की इस भूमि पर खड़े होकर भी दोनों के सौन्दर्य बोध, भाव-प्रवेश, शब्द-शिल्प एवं दृष्टि भंगी की अन्तर्वैभक्तता में कुछ ऐसा पार्थक्य है जो दोनों कवियों को एक नदी के दो किनारे पर खड़ा कर देता है।

भाषा-काव्य में राधा की सर्वप्रथम अवतारण यद्यपि विद्यापति के द्वारा ही हुई किन्तु उन पर पड़े हुए पड़ोस के जयदेव एवं चंडीदास के प्रभाव को विस्मृत नहीं किया जा सकता और इतना ही क्यों? गाथा सप्तशती, और अमर शतक के प्रभाव को ही हम क्यों भूलें? प्रथम शताब्दि की गाथा सप्तशती में राधा का वर्णन यों है :

मुहमाहृण तं कह गोरमं रहिमाएँ अवस्नेतो ।

एतस्मिं बल्लवीणं अस्मरणं वि गोरमं हरसि ॥

‘यानी हे कृष्ण । तुम अपने मुँह की हवा से राधा के मुख मंडल पर व्याप्त घूल को दूर कर (प्रकाशान्तर से चुम्बन द्वारा उसे श्रेष्ठता प्रदान कर) अन्य गोपियों का अभिमान चूर-चूर कर रहे हो । यह वर्णन अपनी व्यंजना शक्ति एवं भावोत्कृष्ट्य की दृष्टि से सहज आकर्षण है ।

यहां यह ध्यान में रखना चाहिए कि उपर्युक्त राधा किसी वैष्णव सम्प्रदाय के रंग से रंजित नहीं बल्कि जन-प्रचलित भावनाओं की मटमैली साड़ी में लिपटी एक सहज-सरल, निश्छल-निरलंकृत ग्राम-वनिता के ऋजु पर, आकर्षक रूप में प्रकट हुई है ।

ग्यारहवीं शताब्दी के जयदेव की राधा भी कुछ ऐसी ही थी। जयदेव पर १४ वीं शताब्दी के निम्बार्क और विष्णु स्वामी के वैष्णव सम्प्रदाय का प्रभाव नहीं माना जा सकता। सच तो यह है कि तांत्रिकों के जिस वाम-मार्ग का प्रभाव मध्य-कालीन भारत पर नानाविध पड़ा था, उसमें स्त्री-पूजन को अत्यधिक महत्व मिला था। कौल धर्म भी अपनी सिद्धि का साधन स्त्री को ही मानता था। आगे आकर शक्ति-सम्प्रदाय ने हर पुरुष को शिव और हर नारी को शक्ति का स्वरूप माना। इस प्रकार शिव-शक्ति को लेकर काफी शृंगारपूर्ण रचनाएँ हुईं। कालिदास के कुमार-सम्भव में शाक्तो या शैवो की यही मान्यता काम करती है, जहाँ शिव-पार्वती के उद्दाम-सम्भोग का वर्णन किया गया है। यही शिव-शक्ति का युग्म रूप आगे चलकर "राधा-कृष्ण" का युग्म रूप बन गया। शक्ति मत का प्रभाव मिथिला-बंगाल जैसे पूर्वी भारत और समस्त उत्तराखण्ड में था। सुतरां, शक्ति की पद्धति पर राधा की अवतारणा धर्म में ही नहीं साहित्य में भी हुई। और शक्ति मत की भाँति ही राधा-कृष्ण पूर्वी प्रदेशों में आरम्भ में शृंगार के आलम्बन के रूप में ही गृहीत हुए। यही कारण है कि जयदेव ने स्वयं अपने काव्य का प्रयोजन बताते हुए कहा :

यदि हरि स्मरणे सरसं मनो यदि विलास कलापु कृतुहलम् ।

मधुर कोमल कान्त पदावलीं शृणु तदा जयदेव सरस्वतीम् ॥

जयदेव की राधा ब्रह्मवैवर्त पुराण की राधा नहीं, वह तो उनकी शृंगार प्रिय मनोवृत्ति को मूर्तरूप देने वाली कामकला प्रवीणा कोई सुघर यौवना है। उनके कृष्ण गोपी, पीन, पयोधर-मर्दन करने वाले तरुण पुरुष हैं और राधा :

किसलय शयन विवेशितया चिरमुरसि ममैव शयानम् ।

कृत परिरम्भन चुम्बनया परिरम्य कृताधर पानम् ॥

की कामना से दग्ध तरुणी है। वह मात्र एक विलासिनी-बाला है ॥

विद्यापति की राधा जयदेव की राधा के समीप है। भेद इतना ही है कि जयदेव की ज्ञातयौवना कामावुरा राधा है। विद्यापति की राधा वयःसन्धि की राधा है। जिसमें शनैः शनैः वचन चातुर्य एवं काम-जिज्ञासा का आगमन होता है और फिर वही उन सभी कलाओं की सीखती है जो किसी भी प्रथमाभिसारिका नायिका के लिए अपेक्षित है। यही कारण है कि विद्यापति राधा के स्वरूप-वर्णन में मांसलता की दृष्टि से पूर्ववर्ती जयदेव एवं परवर्ती बिहारी के निकट हैं किन्तु भाव-चित्रण की दृष्टि से पूर्ववर्ती चण्डीदास से पीछे चले जाते हैं।

चण्डी दास की राधा, कृष्ण के प्रेम में सराबोर एवं भाव-विह्वल हो कर निवेदन करती है

बंधु ! तुमि से आमार प्राण !
 देह मन आदि तौमाते संपेछि कुल झील जाति मान !!
 पिरीति रसेते ढालि तनु मन दियाछि तौमार पाय ।
 तुमि सौर गति, तुमि सौर पति मन नाहि आन चाय ॥
 कलंकी बलिया डाके सब लोके ता हातै नाहिक दुख ।
 तौमार लागिया कलकैर हार गलाय परितै मुख ॥
 सती वा असती तौमाते विदित भाल मंद नहि जानि ।
 कहै चंडोदाम पाप-पुण्य मम तौमार बरण खानि ॥

प्रेम की निश्चय निराकृत एवं निर्व्याज अभिव्यंजना का इससे बड़ कर क्या उदाहरण हो सकता है । प्रेम के रस में आने तन मन को डाल कर जिसने अपना सर्वस्व कृष्णार्पण कर दिया है : अब वही कृष्ण मात्र उसकी गति है, वही उसका पति है, समस्त तर्कांतकों से ऊपर उठ कर अपनी शीघा में कलंकी का हार पहन कर सती, असती, अच्छी-बुरी के भेद से अनभिज्ञ होकर जो अपने समस्त पाप-पुण्यों को कृष्ण के चरणों पर अर्पित करती है । वह एकात्म आत्म समर्पण की भावना-वाली शाश्वत प्रेम की प्रज्वलित दीपशिखा चंडोदास की राधा है । विद्यापति की राधा में यह भाव बूढ़े भी नहीं मिलता । मूर अलबत्ता अनेक स्थलों पर विद्यापति से रस-ग्रहण करके भी भाव-सौन्दर्य की दृष्टि से अपने सभी पूर्ववर्ती राधा कृष्ण काव्य प्रणेताओं से काफी ऊँचे उठ जाते हैं । पर सूर को छू भी नहीं पाते और मांसलता में विद्यापति से होठ लेते दिखाई पड़ते हैं ।

विद्यापति राधा की वयः सन्धि की अवस्था का वर्णन करते हुए कहते हैं :

सैमव जौबन दुहु मिलि गेल ।
 श्रवनक पथ दुहु लोचन लेल ॥
 मुकुर लई अब करई सिंगार ।
 सखि पूछई कइसे मुरत-बिहार ॥
 निरजन उरज हैरइ कत बेरि ।
 हसइ से अपन पयोधर हेरि ॥
 पहिल बदिर-सम पुन नवरंग ।
 दिन दिन अतंग अगोरल अंग ॥

अथवा :

सैमव जौबन दरसन मेल ।
 दुहु दल बले दन्द परि गेल ॥

कबहु बाँधय कच कबहु बिघारि ।
 कबहु भाँपय अंग कबहु उधारि ॥
 अति धिर नयन अधिर किछु मेल ।
 उरज-उदय थल तालिम देल ॥

और बिहारी कहते हैं :

छुटी न सिसुता की भलक, भलक्यो जोबनु अंग ॥
 दीपति देह दुहुन मिलि दिपति ताफता रंग ॥

अथवा

तिय-तिथि तरुन-किसोर-बय पुन्यकाल सम दोनु ।
 काहूँ पुन्यनु पाइयतु बैस-संधि-संत्रोनु ॥

अथवा

निरखि नबोढा नारि तन, छुटत लरिकई-लेस ।
 भी प्यारी प्रीतमु तियनु, मनहुँ चलत परदेश ॥

यहाँ विद्यापति की दृष्टि वयःसंधि काल में होने वाले नारी शरीर के परिवर्तनों पर विशेष मयी है एवं मानसिक परिवर्तनों पर अपेक्षा कृत कम । हाँ, रूपात्मक और क्रियात्मक परिवर्तनों का उन्हें पूरा ध्यान है । बिहारी का ध्यान प्रथम दोहे में वर्ण-परिवर्तन पर दूसरे दोहे में नायिका की वयःसंधि देख कर कबि हृदय पर पड़ने वाले प्रभाव पर एवं तीसरे दोहे में सपत्नी के हृदय में उत्थित असूया पर । स्पष्ट है कि पहले दोहे में बिहारी विद्यापति से ऊँचे चले गए हैं पर अन्य दो दोहों में मात्र वर्णन चमत्कार है । स्थूलता तो दोनों में है ही ।

उसी भाँति :

पीन पयोधर दुबारि गता ।
 मेरु उपजल कनक--लता ॥

कहकर विद्यापति राधा के उरोत्रों के काठिन्य एवं विशालता का संकेत मेरु कह कर एवं दुर्बल गोरे भाल का उदाहरण कनकलता से देकर जो प्रभाव उत्पन्न करते हैं वही बिहारी :

जेती संपति कृपन कै, तेती सूमति जोर ।
 बढ़त जात ज्यौँ-ज्यौँ उरज त्यों-त्यों होत कठोर ॥

या

ज्यौँ-ज्यौँ जीवन-जेठ दिन कुचशिति अति अधिकाति ।
 त्यों-त्यों छिन-छिन कटि-छपा छीन परति नित जाति ॥

कह कर उत्पन्न करते हैं। विद्यापति के मेरु उपजल कनक-लता में दूराक कल्पना है पर बिहारी के उपमान जीवन के अत्यधिक निकट के हैं। अतः चित्र उकेरने या वर्णन की प्रभावोत्पादकता में बिहारी विद्यापति से बढ जाते है, पर सौन्दर्य के स्थूल या मासल अंकन में दोनों के मन समान रूप से रमते पाये जाते हैं।

देह सौन्दर्य के चित्रण में विद्यापति सागोपांग वर्णन करते हैं जब कि बिहारी किसी अंग विशेष या अंग भंगिमा का खडित चित्रण कर ही तुष्ट हो जाते हैं। इसका एक कारण यह भी है कि विद्यापति को गीतों का प्रणयन करने के कारण ऐसा करने की पूरी छूट, पूरा अवसर और पूरा स्थान मिल जाता है जब कि बिहारी को एक सीमा में ही यह सब करना होता है। उदाहरणार्थ :

पल्लवराज चरन जुग सोभित
गति गजराजक माने ।
कनक कदलि पर सिंह सभारल
तापर मेरु समाने ।
मेरु उपर दुइ कमल फुलायल
ताल बिना रुचि पाई ।
मनि-मय हार धार बहु सुरसरि
तमो नहि कमल सुखाई

विद्यापति इसमें क्रमिक रूप से नख-शिख वर्णन ही नहीं करते, रूपकों के माध्यम से सजीव चित्र भी खड़ा करते चलते हैं। पर बिहारी में चित्रात्मकता की क्षमता अधिक होते हुए भी ऊहात्मकता के प्राबल्य के कारण उनके चित्रों में रम-स्वीयता नहीं आ पाती। साथ ही चित्र एक झटका देकर रह जाता है कोई सम्मिलित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर पाता है। देखिए :

- (अ) लिखन बैठि जाकी सबी गहि गहि गरब गरूर ।
भए न केते जगत के चतुर चितेरे कूर ॥
- (ब) पत्रा ही तिथि पाइये वा घर के चहुँ पास ।
नित प्रति पुन्यौई रहत आनन ओप उजास ॥
- (स) अंग अंग नग जगमगत दीप सिखा सी देह ।
दिया बढ़ायें हैं रहै बझौ उज्यारौ गेह ॥
- (द) कहत सबै, बेदी दियै आंकु दसगुनौ होतु ।
तिय-लिलार बेदी दियै अगिनितु बढतु उद्योतु ॥

इसी से डा० सुधीन्द्र का कथन है—“बिहारी की दृष्टि नारी के अंग-अत्यंग पर बड़ी सूक्ष्मता से पड़ी है—जंघा, नितम्ब, कटि, त्रिवली, उरोज, ग्रीवा, कण्ठ सभी को कला के आवरण में लिपटा हुआ कवि ने दिखाया है। इस आलंकारिक चित्रण में कही-कही ऊहा का चमत्कार इतना बढ़ गया है कि विश्वास कौतूहल में बदल जाता है।

यही स्थिति दोनों महाकवियों के संयोग-वियोग वर्णन में भी है। विद्यापति रसभोग शृंगार के उद्दाम क्षणों का वर्णन करते समय भी, यथार्थता एवं स्वाभाविकता की सीमा का उल्लंघन नहीं करते और एक हृद तक उनके नायक-नायिका पर मिथिला की सांस्कृतिक परम्परा और प्रथाओं से आवृत वर-वधू के प्रथमाभिसार का रंग चढ़ जाता है एवं नर-नारी के सहज मन का परिचय भी प्राप्त हो जाता है। यथा विद्यापति की नायिका प्रथम समागम के क्षण :

नहि नहि करय नयन डर नीर
काच कमल भमरा भिकभोर
जइसे डगमग नलनिक नीर
तइसे डगमग धनिक सरीर ॥

अथवा उसे जब :

सखि सब देल भवन कए सजनि मे
घुरि आईलि सभ नारि ।
कर घए लैल पहु लग कए सजनि मे
हेरए बसन उधारि ॥
भए बर सनमुख बोलइ सजनि मे
करे लागल सविलास
नव रस रीति पिरीति भेल सजनि मे ॥
दुहु मन परम हुलास ॥

तो एक सीमा तक यथार्थता और स्वाभाविकता के कारण मन इसमें रमता ही है। उद्दाम शृंगार रसराज बन जाता है। किन्तु बिहारी की नायिका जब

हंसि-हंसि हेरति नवल तिय मव के मद उमदाति ।
बलकि बलकि बोलति बचन, ललकि ललकि लपटाति ॥

अथवा

ज्यों ज्यों पावक लपट सी दिय हिय सी लपटाति ।
त्यों त्यों खुही गुलाब सै छलिया अति सियराति ॥

तो वर्णन में चमत्कार का जो दर्शन हो जाय संयोग की स्वाभाविकता का दर्शन नहीं हो पाता । इनमें उन्माद का चित्र आता है संयोग की सहजता का नहीं ।

विप्रलम्भ शृंगार के वर्णन में तो विद्यापति बिहारी से और बड़े-बड़े कवि सिद्ध होते हैं । यद्यपि डा० रामकुमार वर्मा विद्यापति को बिहारी के समान घाट-बाट का चित्रण करने वाला ही समझते हैं । उनके अनुसार विद्यापति ने अन्तर्जगत का उतना हृदयग्राही वर्णन नहीं किया जितना बाह्य जगत का । तात्पर्य यह है कि विद्यापति ने मानव चित्रकृतियों के आरोह का माधारण रूप से ही चित्रण किया है । इसकी अपेक्षा स्थूल शरीर के हाव-भाव चेष्टाएँ, अंगविकास का चित्रण करने में कवि का हृदय अधिक रमा है । किन्तु वस्तुस्थिति वैसी है नहीं है । यह सच है कि विद्यापति और बिहारी दोनों दरबारी कवि थे जिसके कारण दोनों का अपनी कविता में कलात्मक चमत्कार का प्रदर्शन करना अनिवार्य सा था एवं दोनों पर रीतिशास्त्रीय परम्परा तथा पाण्डित्य प्रदर्शन करना अनिवार्य सा था एवं दोनों पर रीतिशास्त्रीय परम्परा तथा पाण्डित्य प्रदर्शन का प्रभाव था फिर भी विद्यापति के पास वैयक्तिक अनुभूति की परिपक्वता थी, जिसके कारण उनके काव्य में मानवीय भावनाओं का भी सम्यक चित्रण हो सका है । देखिये—परदेश गमन की बातें सुनकर ही विद्यापति की राधा कहती है :

माधव तोहे जनि जाह विदेश

हमरी रंग रमस लए जए कह लए कोन सन्देश ।

चिरह विदग्धा राधा करुणालाप करती है :

सखि मोर पिया ।

अबहु न आओल कुलिस हिया

नखर खो आओलु दिवस लिखि लिखि

नयन अंघाओलु पिया पथ देखि ॥

अथवा

माधव हमर रटल दूर देस

केओ न कह्य सखि कुसल सनेस ॥

जुग जुग जिवथु बसथु लाख कोस

हमर अभाग हुनक नहि दोष ।

अथवा

सखि हे हमर दुखक नहि ओर

ई मर बादर माह माघर सून भन्दिर मोर

इन उपर्युक्त पंक्तियों में एक नारी हृदय की विरहानुभूति एवं उसकी मामिक अभिव्यक्ति का कोई भी विदग्ध पाठक सहज अनुमान लगा सकता है। यहीं बिहारी के विरह वर्णन की कुछ पंक्तियाँ लः

इत आवति चलि जाति उत चली छसातक हाथ ।
चढी हिँडौरे ही रहै लगी उसाससु साथ ॥

या

आड़े दै आले वतन जाड़े हू की राति ।
साहस ककै सनेह बस सखी सबै ढिग जाति ॥

इनमें विरह का ऊहात्मक या हास्यास्पद रूप मात्र खड़ा किया गया है नारी मन की पीड़ा तो दबी ही रह गई ।

ऐसी ही पंक्तियों को लक्ष्य कर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कहा है कि—
कही कही इनकी वस्तु व्यजना औचित्य की सीमा का उल्लंघन करके खेलवाड़ के रूप में हो गई है। (हि० सा० का इतिहास, पृ० २४८)

मेरा अभिप्रेत केवल यह है कि वर्णन चाहे नायिका के नख-शिख का हो या वयः सन्धि का, मान का हो या विपरीत रति का, संयोग का हो या विप्रलम्भ शृंगार का, विद्यापति और बिहारी दोनों ही इनमें खूब हूँवते हैं और दोनों ही इनके चित्रण में अपनी कला की रंगीनी का खूब प्रदर्शन करते हैं किन्तु जहाँ विद्यापति तन से मन की ओर भी प्रयाण करते हैं एवं देह सौन्दर्य से आगे बढ़कर अन्तर्सौन्दर्य का भी अंकन करते हैं वहाँ बिहारी पांडित्य प्रदर्शन के व्यामोह में पड़ने के कारण, देह सौन्दर्य तक ही अपना क्षेत्र सीमित कर विद्यापति से बहुत पीछे छूट जाते हैं। जहाँ विद्यापति तन और मन तथा काम और प्रेम के समन्वित कवि हैं वहाँ बिहारी मात्र शरीर और वासना के कवि होकर रह जाते हैं। यही कारण है कि विद्यापति की 'जनम अवधि हम रूप निहारल नयन न तिरपित मेल' अथवा :

ततहि धाओल दुहु लोचन रे
जतए गेलि वर नारि ।
आसा लुबुध न तेजय रे
रूपनक पाछु भिखारि ।

यौवन बिनु तन, तन बिनु यौवन
की औवन पिय दूरे ॥

जैसी पंक्तियाँ बिहारी मे लाख ढूँढ़ने पर भी नही मिलती है ।

विद्यापति और बिहारी दोनों शृंगारी कवि हैं, एक में भावना की सच्चाई है अपर में बौद्धिक चमत्कार की भरमार । रीतिकाल की कविताएँ बुरी नहीं, मृत हैं । इस काल में रूप की सृष्टि तो हुई, किन्तु कवियों ने अपने हृदय की बेचैनो नहीं लिखी और घनानन्द तथा बोधा को छोड़ दे तो ऐसा लगता ही नहीं कि रीतिकाल के कवियों का अपना भी कोई प्रेम था...रीति काल का दोष उसको शृंगारिकता नहीं, यही निर्जिवता और नकलीपन है । विद्यापति और चंडीदास कम शृंगारिक नहीं हैं, किन्तु उनकी शृंगारिकता के पीछे उनका प्रेम उपस्थित है, वह वासना उपस्थित है जो पुरुष में नारी के लिए और नारी में पुरुष के लिये विद्यमान रहती है । इस वासना की अभिव्यक्ति की सच्चाई और सीधापन विद्यापति के शृंगार को स्वाभाविक बनाये हुए हैं ।^१ और यही स्वाभाविकता विद्यापति के काव्य को अमररस एवं रमणीयता प्रदान करती है ।

विद्यापति के काव्य में बहुत सी ऐसी पंक्तियाँ प्राप्त हो जाती हैं जिनके आधार पर प्रियर्सन को यह कहना पड़ा था ।

यानी "जिस भाँति सोलोमन के गीतों की क्रिश्चियन पादरी कहते हैं उसी भाँति हिन्दी भक्त विद्यापति के पदों को पढ़ते हैं और किञ्चित् भी कामवासना का विकार अपने हृदय में नहीं देखते ।" बाबू श्यामसुन्दर दास, बाबू ब्रजनन्दन सहाय, तथा डा० विभान बिहारी मजुमदार भी विद्यापति के पदों में वैष्णव लीला का गान पाते हैं एवं चैतन्य महाप्रभु तो विद्यापति के इन पदों को गाते-गाते मूर्च्छित हो जाते थे । किन्तु बिहारी के दोहों के सम्बन्ध में यहीं या ऐसी ही बात नहीं कही जा सकती फिर भी अध्यात्मिक भावों के अभाव के कारण ही बिहारी के दोहे—निकृष्ट नहीं ठहराये जा सकते । सच तो यह है कि काव्य की कसौटी कोरी अध्यात्मिक भावना की उपस्थिति से नहीं हो सकती । और सबसे बढ़कर कि यह अध्यात्मिक भावना भी तो विद्यापति के पदों या भीतों पर लादी गई है । कोई चाहे तो बिहारी में इसे ढूँढ़ सकता है । किन्तु मेरा कथन मात्र इतना है कि जिस प्रकार विद्यापति के पदों में एक ग्राम-बाला या ग्राम-तटस्थ से लेकर एक निश्छल निर्विकार भक्त हृदय तक को तन्मय एवं रसोद्बुद्ध कर देने की सहज क्षमता है उसका बिहारी के दोहों में सर्वथा अभाव है, अपने कथन की पुष्टि में मैं कुलजी की पंक्तियाँ रखूँगा जो हृदय के अंत-स्तल पर भात्मिक प्रभाव चाहते हैं । किसी भाव की स्वच्छ निर्मल धारा में कुछ देर

अपना मन मग्न रखना चाहते हैं, उनका संतोष बिहारी से नहीं हो सकता । बिहारी का काव्य हृदय में किसी ऐसी लय या संगीत का संचार नहीं करता जिसकी स्वर-धारा कुछ काल तक गुंजती रहे ।भार्मिक प्रभाव का विचार करें तो देव और पद्माकर के कवित्त सवैयो का सा प्रभाव बिहारी के दोहों का नहीं पड़ता ।^२ और इसके साथ ही डा० रामरत्न भटनागर की विद्यापति के सम्बन्ध में व्यक्त उक्ति भी देखिये—“विद्यापति सयोग शृंगार में उससे भी बड़े-चढ़े हैं—यहाँ वे स्थल हैं जिनके कारण विद्यापत वैष्णव कवियों को ग्राह्य हुए, नहीं तो उनके संयोग शृंगार की गहिर्त भावनाओं ने उन्हें सदा के लिए लांछित कर दिया था ।”^३

कविता के सम्बन्ध में कुछ व्यक्तियों की मान्यता यह है कि उसमें भाव पक्ष की अपेक्षा अभिव्यंजना पक्ष का अधिक महत्व है निश्चय ही यह मान्यता विवाद ग्रस्त है किन्तु काव्य अथवा कला को परखने की यह भी एक विशिष्ट दृष्टि भंगी है । कवि कहाँ तक अपने भावों को चित्रात्मक स्वरूप प्रदान करता है इस बात पर उसकी सफलता कूती जाती है । और इस दृष्टि से बिहारी अद्वितीय सिद्ध होते हैं ।

यह नहीं कि विद्यापति चित्र नहीं उकेरते, नहीं ! वे भी उकारते हैं और कहीं-बिहारी से बढ़कर किन्तु उनका ध्यान भावों के सहज अभिव्यंजन पर अधिक है । यत्र-तत्र पांडित्य प्रदर्शन, शास्त्र ज्ञानाभिव्यंजन एवं दृष्टि कूट के स्थलों की वाद में देखने पर उनमें भावों की निश्छल अभिव्यक्ति हम पाते हैं । जो अलंकार स्वतः ही काव्य के भूषण बन कर आ गए उन्हें विद्यापति ने ग्रहण कर लिया पर वे अलंकारों की सजा-बट या नक्काशीगिरी या रूप तराशी के फेर में नहीं पड़े ।

बिहारी नीले अंचल में छिपी किसी छबीली के मुह को देखकर यह उत्प्रेक्षा करते हैं कि माना यमुना के तीर में चन्द्रमा झलमल रहा हो :

छिप्यो छबीली मुहुँ लैस नीलें अंचर-चौर ।

मनी कलानिधि झलमैल कालिंदी के तीर ॥

विद्यापति नीले वस्त्र के, पवन वेग के कारण, नायिका के शरीर से हट जाने पर उत्प्रेक्षा करते हैं कि मानों नवीन जलधर के तले विद्युत रेखा संचरण कर रही हो :

ससन-परसु लसु अम्बर रे देखलि घनि देह ।

नव जलधर तर संचर रे जनु बिजुरी रेह ॥

और देखें :

मोहूँ सौँ तजि मोहूँ दग चले लागि उहि गैल ।

जिनकु छावाइ छवि गुरदरी छने छबीले छैल ॥

(बिहारी)

“उस छैले ने एक क्षण के लिए अपना रूप दिखाकर मेरे नेत्रों को ऐसे छलकलिया है कि वे अब मेरा परित्याग कर उमी के पीछे चलने लगे हैं जैसे गुड की डली के पीछे चींटे चलते हैं :

ततहि धाधोल दुहु लोचन रे जतए गेलि वर नारि ।
आसा लुबुध ने तेजए रे कृपनक पाछुभिखारी ॥
(विद्यापति)

(वह मुन्दरी जिस ओर गई उसी ओर मेरी आँखें भी चल पड़ीं, जैसे कृपण के पीछे भी भिखारी इस आशा से चलता जाता है कि कहीं अब उन्हें दया आ हो जाय ।)

निश्चय ही दोनों उदाहरणों में विद्यापति बिहारी से चित्रात्मकता की दृष्टि से पीछे नहीं पड़े हैं, किन्तु ऐसे स्थल कम आये हैं । बिहारी एक कारीगर की भाँति रुक-रुककर छेनी-हत्तीड़े से पत्थर को काट-काट कर मूर्ति गढ़ते हैं और उसमें एक चिकनाहट लाने का हर सम्भव यत्न करते हैं । विभिन्न हाव-भावों, अंग-भंगिमाओं एवं गतियों को एक-एक मात्र ४८ मात्राओं वाले दोहो में नियोजित कर बिहारी ने कला की सूक्ष्मता का जो उदाहरण प्रस्तुत किया वह वस्तुतः और शृंगारी कवियों के लिए शक्य नहीं था । देखिए :

बतरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाइ ।
सौह करै, भौहनि हँसै, दैन कहै, नटि जाइ ॥
नासा मोरि, नचाइ दग, करो कका की सौह ।
कटि सी कसकै हिये, गडी कंटीली भौह ॥

चमक, तमक, हांसी, ससक, मसक, झपट लपटानि ।
ए जिहि रति, सौ ति मुकति, और मुकति अति हानि ॥

कंज नयनि मंजनु किए, बैठी व्यौरति बार ।
कच अंगरी बिच दीठि दै, चितवति नंद कुमार ॥

भावानुमाओं की इस सम्यक् योजना एवं गत्यात्मक सौन्दर्य के इस चित्रांकन वैशिष्ट्य ने बिहारी को विलक्षण श्रेष्ठता प्रदान की है । रामधारी सिंह दिनकर का यह कथन इस दृष्टि से बड़ा ही उपयुक्त है कि बिहारी के दोहों में न तो कोई बड़ी अनुभूति है न कोई ऊँची बात, सिर्फ लड़कियों की कुछ अदाएँ हैं, मगर कवि ने उन्हें कुछ इस ढब से चित्रित कर दिया है कि आज तक रसिकों का मन कचोट खाकर रह जाता है । जो लोग कविता में सिर्फ ऊँची अनुभूति और

ज्ञान की बड़ी-बड़ी बातों की तलाश में रहते हैं, बिहारी की कविताओं में उन्हें अपने लिए चुनौती मौजूद मिलेगी। बिहारी की कविताओं में से आलोचना का यह सिद्धान्त आसानी से निकाला जा सकता है कि कविता की सफलता, भाव या विचार की ऊँचाई से नहीं, प्रत्युत कला और कारीगरी की उच्चता से है। कविता कामायनी में भी सफल हो सकती है और बिहारी सतसई में भी और दोनों सफलताएँ अपने-अपने स्तर पर अद्भुत और महान हैं। ४

अलंकार को काव्य का अनिवार्य तत्व मम्मट ने भी नहीं माना था और आज का साहित्य शास्त्री भी नहीं मानता। किन्तु “भूषण बिनु न बिराजई कविता बनिता मित्र” केशव की यह उक्ति आज भी अपनी सत्यता की छौड़ी पीटती ही है। विद्यापति संस्कृत की परिपाटी पर चलते हैं और बिहारी भी। पर विद्यापति, जैसा कि पूर्व ही निवेदन कर चुका हूँ, अलंकारों की सजावट में रम कर भी चित्र अकन या भाव-विन्यास में लगे रहे। बिहारी को चित्र सजाने के लिए अलंकारों की परमावश्यकता थी। बिहारी के दोहों में एक ही साथ अनेक अलंकार मिले-जुले दीख पड़ेंगे। पर वे अलंकार अलंकार ही है भार नहीं, वे भूषण हैं दूषण नहीं। असंगति का एक उदाहरण ले :

हृग अरुभक्त दूटत कुहम, जुरत चतुर चित प्रीति ।
परति गाठ दुरजन हिये, दई नई यह रीति ॥

ऐसे ही अनेक अलंकार हर दोहे में प्राप्त होंगे।

विद्यापति के पदों के सम्बन्ध में ग्रियर्सन का कथन है—“Even when the sun of Hindu-religion is set, when belief and faith in Krishna, and in that medicine of disease of existence, the hymns of Krishna's love, is extinct, still of Krishna and Radha will never diminish.”

बिहारी के सम्बन्ध में भी कहा जा सकता है कि जब तक मनुष्य में देह-सौन्दर्य के प्रति आकर्षण रहेगा, नर का नारी के प्रति और नारी का नर के प्रति जैविक सम्मोहन-भाव रहेगा, तथा जब तक मनुष्य में चित्रों के प्रति मोह एवं कला-कारिगरी के प्रति रुचि रहेगी और थोड़े से बहुत कुछ कहने-सुनने की प्रवृत्ति रहेगी तब तक बिहारी के पाठकों की कमी नहीं होगी।

विद्यापति यदि किसी यमुना-तीर पर कुंज-कुटीर में ले जाकर 'रति सुवि-सारद' कृष्ण और केलि कला प्रवीण राधा के संयोग-वियोग से हमारे मन को निम-ज्जित कर तन्मय करते रहेंगे तो बिहारी भी हमें "संधन कुंज, छाया मुखद, सीतल मंद समोर" से युक्त यमुनातीर पर ले जाकर राधा की "बहु चितवन और कछु जिहि बस होत सुजान" का दर्शन कराकर 'सरस राग रति रंग' के रस के छोटो से मन, प्राणों को एक हल्का भटका देकर सदेव रूप की प्यास जगाए रहेंगे ।

संदर्भ संकेत

- १—दिनकर . रीतिकाल का नया मूल्यांकन 'श्रवन्तिका' :
- काव्यालोचनाकः पृ० १४६-४७
- २—हिन्दी साहित्य का इतिहास; पृष्ठ २५१
- ३—गीताकार विद्यापति में राम वाशिष्ठ द्वारा उद्धृत, पृ० १५८
- ४—श्रवन्तिका काव्यालोचना का पृष्ठ १४८



सतसईकार बिहारी

और मतिराम

• डा० गोपीनाथ तिवारी

बहुत अधिक समय नहीं हुआ कि देव और बिहारी में कौन श्रेष्ठतर है, इस विषय पर बड़ा वाद-विवाद उठ खड़ा हुआ था। पक्ष और विपक्ष में पुस्तकें लिखी गईं। एक ने कहा, कहाँ बिहारी और कहाँ देव,^१ तो दूसरे ने कहा देव देव है, बिहारी वहाँ कैसे पहुँच सकता है^२? तथ्य यह है कि यह विवाद लहरो की गिनाई ही थी क्योंकि देव और बिहारी में साम्य तो बहुत ही कम है, विषमताएँ ही अधिक हैं। कहाँ बिहारी का लघुकाय दोहा और कहाँ देव का भीम शरीरी कवित्त, कहाँ बिहारी का उत्साहात्मक चमत्कार और कहाँ देव का भाव गाम्भीर्य, कहाँ बिहारी की स्वतन्त्र प्रकृति और कहाँ देव का आचार्यत्व से बंधा हुआ गुरु स्वभाव। देव अपने क्षेत्र के अधिपति हैं तो बिहारी अपने प्रात के सम्राट। इसे कौन नहीं मानेगा कि शृंगारिक दोहों के लिखने में बिहारी का स्थान अद्वितीय और अनुपम है। हाँ, यदि कोई इस क्षेत्र में खम ठोक कर सामने आता है, तो वह है 'मतिराम'। मतिराम पुकार कर घोषित करता है—'मेरी भी परीक्षा कीजिए, मेरे दोहों को भी देखिए, इनकी सरलता एवं स्वाभाविकता से भरा रूप-सौष्ठव निहारिए।' बिहारी और मतिराम में अनेक विस्मयकर साम्य हैं। दोनों महाकवि समकालीन थे। बिहारी की सतसई का निर्माण १७०४ के लगभग हुआ। बिहारी सतसई के अन्तिम दोहो^३ में बलख की लड़ाई का वर्णन है जो १७०४ में लड़ी गई थी।^४ मतिराम की सतसई का रचनाकाल १७१६ वि० है।^५ इसका निर्माण १५ वर्ष बाद हुआ। किन्तु दोनों सतसईयों में आश्चर्यकारी समानताएँ दिखाई पड़ती हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि बिहारी की प्रसिद्धि ने मतिराम को प्रभावित किया था।

दोनों महाकवियों का छन्द दोहा है, दोहों के अलकरण पर भी दोनों ने बड़ा ध्यान दिया था। हाँ मूलभूत अन्तर है, दोनों की स्थापना में, दोनों के कौशल में। बिहारी ने वक्रता और चमत्कार पर ध्यान रखा है; मतिराम ने उसी बात को स्वाभाविक एवं सरल ढंग से कह दिया है। हाँ कल्पना को दोनों ही ने सजाया है। दोनों महाकवियों में निम्नलिखित क्षेत्रों में साम्य दिखालाई पड़ता है—विषय, भाव, स्वभाव, पद। दोनों के सतसईयों में शृंगार का पल्ला पकड़ा है। बीच-बीच में भक्ति

और नीति का पुट भी दिया है। शृंगार के अनेक पक्षों का उद्घाटन दोनों ने विविध रूपों में किया है। नाटिकाओं का नख-शिख दोनों ने चित्रित किया है। बिना काजर की अँखियों पर दोनों ने नेत्र फेके हैं। हाँ उन नेत्रों में दोनों ने अपना व्यक्तित्व भरा ही है। बिहारी ने माधुर्य युग एवं शब्द लालित्य का सहारा लिया है।^६ मतिराम ने नायिका की स्वाभाविक भूल की दाद दी है।^७ नायिका के वस्त्राभूषणों को दोनों ने भारीकी से निहारा है। नायक-नायिकाओं की क्रीड़ाओं (चोर मिहींचनी इत्यादि) को भी दोनों ने समेटा है। तो नायिकाओं की मुद्राओं को भी काव्य में उतार दिया है। बिहारीकी गवारिन और मतिराम की गँवारिन में काव्य कौशल का अन्तर है, नहीं तो दोनों नागरी-नायिकाओं की प्रतिस्पर्धा में उसे ला खड़ा किया है। बिहारी की गँवारिन हूँचो देकर इठलाती है। और नयन मार करती है^८ तो मतिराम की नायिका भी नयन-धनुहियों से तीर फेकती है।^९

दोनों महाकवियों में भाव साम्य भी बहुतायत से है। यह भाव साम्य दो क्षेत्रों में दिखलाई पड़ता है—(१) भक्ति-क्षेत्र और (२) शृंगार-क्षेत्र।

(१) दोनों सतसङ्गों के मंगलाचरण में एक ही भक्ति-भावना मिलती है। दोनों कवियों ने श्री राधिका जी से प्रार्थना की है। दोनों ने स्पष्ट किया है कि राधा जी की प्रार्थना हम इसलिए करते हैं कि राधा जी भगवान् कृष्ण से बढ़कर हैं। दोनों के कृष्ण राधा को देख फूल उठते हैं। अन्तर है दोनों की अपनी शैली का। बिहारी भव बाधा दूर कराते हैं तो मतिराम मन का अज्ञान। बिहारी ने श्लेष के ब्रह्म पर दोहे में अनेक अर्थ भर दिये हैं। प्रचलित अर्थों के अतिरिक्त वैदिक और रत्निपरक अर्थ लगाए हैं। श्लेष के अतिरिक्त सात-अष्ट अलंकार और भी सामने ही रखे हैं। अलंकार-चमत्कार के अतिरिक्त उक्ति का चमत्कार भी छिपा बैठा है—१—कबीर इत्यादि सन्तोंने नदरी की भव की सबसे बड़ी बाधा माना है। बिहारी उससे भव-बाधा दूर कराते हैं। स्वयं अपने बिहारी ने भी उसे बाधा की है जिससे जीव ईश्वर के निकट नहीं जा पाता।^{१०} २—राधा बड़ी चतुरा हैं। वे किसी प्रकार भव-बाधा दूर कर ही देंगी।

३—बिहारी वैधक, रंगों का मिश्रण और कामोपचार जानते थे, यह भी इस दोहे से जात होता है। ४—गाँव की भोली-भाली ग्रामीण राधा को नगरवासिनी 'नागरी' बनाकर उससे भव-बाधा दूर करवाई है। श्लेषोपचार की सुविधा नगर में ही तो मिलती है। नागरिक बिहारी के लिए यह भी स्वाभाविक ही था। ५—'हरितदुति' के अर्थ चमत्कार सर्व विदित हैं।^{११} मतिराम ने अपने मंगलाचरण वाले दोहे में राधिका जी से मन के अन्धकार दूर करने की प्रार्थना की है।^{१२} अन्ध-

कार को सूर्य और चन्द्र दोनों हरते हैं। किन्तु महाकवि मतिराम हृदय के तम-तोम को राधा के मुखचन्द्र से दूर कराने की कामना करते हैं। चन्द्रमा शीतलता, सुधा और आनन्द देता है। राधिका का मुख चन्द्रमा ही हो सकता है, सूर्य नहीं। वह मुख पूर्ण चन्द्रमा है जिसे देख कृष्ण का आनन्द-सागर बढ़ जाता है। अलंकार और माधुर्य गुण तो दोहों में हैं ही, सबसे बड़ी बात है सरलता और स्वाभाविकता। केवल भक्तिपरक अर्थ लगाता है। कवि उस राधा से अपने मन के अन्धकार को दूर करना चाहता है, जो कृष्ण को भी आनन्द देती है, उधर बिहारी की राधा कृष्ण का रंग बदल देती है, चमक छीन है, हरा-भरा बना देती है और श्यामता हर लेती है। ये सब सब गुण राधा में वा, राधा की छाया में हैं। इस प्रकार दोनों सतसङ्गों में मंगलाचरण दोहों एक से होते हुए भी अपनी विशेषताएँ साथ लिए हैं।

दोनों कवियों ने गोपाल को अपने हृदय में बैठने के लिए निमन्त्रित किया है। दोनों ने कृष्ण को एक-सा गोप वेष किया है और फिर कृष्ण से इस वेष के साथ हृदय ही में सदा रहने की प्रार्थना की है।^{१३}

दोनों ने सिर और उर के मुकुट और माला का वर्णन किया है। दोनों दोहों में भक्ति से अधिक श्रृंगार भाव प्रधान हो गया है। दोनों में उक्ति चमत्कार है। मतिराम कहते हैं कि उर पर गुजमाल और सिर पर मोर मुकुट पहिने हुए, दो कुंजों में बिहार करने वाले कृष्ण बिहारीपन की आदत छोड़कर मेरे ही मन-रूपी-कुंजों में बिहार करिए। आप कुंज बिहारी हैं, मेरा मन भी कुंज है। कुंज के समान अन्धकार और एकांत यहाँ भी है। अतः मेरे मन में वास कीजिए। कवि, भक्त अथवा नायिका की उक्ति कही जा सकती है। मतिराम ने गोपवेश के दो ही चिन्ह प्रकट किये हैं—मंजु गुंज के हार उर और मुकुट मोर पद पृज। उधर बिहारीलाल ने गोपवेश के चार प्रतीक रखे हैं, मोर, मुकुट, कटि काल्पनी, कर मुरली, उरमाल। बिहारी में इस आकार की पूर्णता आ जाती है। 'बिहारीलाल' शब्द बड़ा चमत्कारपूर्ण है। बिहारीलाल कवि का नाम है। कवि कहता है, ऊपर दिए गोपवेश से मेरे मन में बसिए। श्रृंगार परक अर्थ बड़ा सरस और व्यंग्य है; नायिका कहती है, ए लाल ! लाल का अर्थ चमत्कार से भरा है। लाल का एक अर्थ है प्रिय, दूसरा लाल की भाँति अमूल्य और तीसरा अनुराग से भरे। सो ए लाल ! तुम बिहारी हो, बिहार करने वाले हो। एक स्थान पर कभी रहते नहीं हो, बस इधर-उधर क्रीड़ा करते फिरते हो। तो अपना यह बिहारीपन अब छोड़ दो, नहीं तो बदनाम हो जाओगे। वह आदत सज्जन और बड़ों के लिए शोभनीय नहीं है। अब एक स्थान पर स्थिर होकर बैठो। अच्छा, एक स्थान पर रहकर अपनी आदत से मजबूर होकर

क्रीड़ा करना, बिहार करना चाहते हो तो मेरे मन में सदा के लिये बैठकर बिहार करो। तुम्हारे लिए यह स्थान सदा उपयुक्त है। कोई दूसरा न देख पाएगा, तुम्हें सुख मिलेगा, निन्दा भी न होगी। “सदा” शब्द भी चमत्कार पूर्ण है। नायिका कहती है—इस स्थान को कभी छोड़ना मत। दोहा उक्ति-चमत्कार का अच्छा उदाहरण है। उधर मतिराम में थोड़ी सी रूपक की शोभा है, नहीं तो सरलता है। भक्ति परक अर्थ भी हो सकता है।

शृंगार के क्षेत्र में तो बिहारी और मतिराम का व्यक्तित्व और अधिक स्पष्ट है, यद्यपि साम्य भी मिलता है।

परकीया नायिका नायक के यहाँ कुछ लेने आती है और नायक के हृदय की स्थिति बदल जाती है, इस भाव को दोनों महाकवियों ने अपने-अपने ढंग से प्रगट किया है। साधारणतया समझा जाता है कि प्रेम बहने वाला पदार्थ है। प्रेम से हृदय भी तरल हो जाता है वह लहरो की नाई चञ्चल एवं तरङ्गित बन जाता है। किन्तु बिहारीलाल ने प्रेम को दही के समान जमवा दिया है। नायक के हृदय में ‘नेह’ जम जाता है।^{१४} जावन (दही) से दूध जमता है किन्तु यहाँ तो तेल या घी (नेह) भी उससे जम गया है। यह चमत्कार नहीं तो क्या है? इसके अतिरिक्त नायिका की हाव मुद्राएँ भी बड़ी सुन्दर हैं। नायिका जावन लेकर चल दी। उसने आगे बढ़ कर बहाना किया—अरे मेरी कटोरी कहाँ गई? ऊँह। मेरा आँचल कहाँ अटक गया, अरी कल तू मेरे घर भी आना।” द्वार से आगे बढ़कर उसने मुन्कुराकर नायक की ओर देखा। बस नायक दर्दे दिल मोल ले बैठा, नेह जम गया। नायिका को जमाने का काम अपने घर में करना था, परन्तु वही काम कर दिया, नायक के घर में।

मतिराम का दोहा भी कुछ इसी प्रकार है।^{१५} इसमें नायिका प्रेम प्रकट करने के लिए नैन जोड़ती है, मुख मोड़ती है और हँसती है। अतः अनुभाव मुद्राएँ मानी जायेंगी। नायिका आग लेने नायक के घर आई थी, उसके हृदय में आग लगा गई कुछ थोड़ा चमत्कार अवश्य है परन्तु बिहारी जैसा नहीं। आग लेने आई थी, लगावे नहीं। पर वह तो लगा गई। वह भी नायक के हृदय में। स्वामाविकता भी है, प्रेम में ‘आग लगना या लगाना’ प्रसिद्धी है और कवि परम्परा बन गया है। मतिराम ने नायिका की कई मुद्राओं का सुन्दर और स्वामाविक चित्रण किया है। पहिले नायक की ओर देखा, फिर कुछ लजा कर मुख मोड़ा, पुनः हँसी और थोड़ा सा प्रेम प्रकट कर दिया है।

प्रेम जगत में नेत्रों का बड़ा महत्व है। नेत्र ही तो वे माध्यम हैं जो दिल पर नेह का बिरवा जमा देते हैं। ये नेत्र रूप को देखते हैं, पर इनकी प्यास नहीं बुझती अधिकाधिक देखने, निहारने और जोहने की इच्छा होती है। इस एक भाव को दोनों महाकवियों ने अपने-अपने दोहे में भरा है। बिहारीलाल कहते हैं^{१६} कि रूप की प्यास देखने से नहीं बुझती। इस दोहे के तीन प्रसंग हैं अतः अर्थ भी तीन हो जाते हैं (१) भक्त या कवि सगुण रूप का उपासक है। अतः कहता है—हे भगवान तुम्हारा सगुण रूप बड़ा सुन्दर (सलोना) है। ज्यों-ज्यों इस रूप को पीता हूँ और अधिक प्यास बढ़ती है। (२) नायक नायिका से कहता है—प्रिये तेरा रूप बड़ा सलोना (सुन्दर) है। वह रूप गुणों से भरा है। उसे जैसे-जैसे नेत्रों से पीता हूँ, प्यास बढ़ती ही है। नायक नायिका की दूती या सखी से भी उक्त कथन कर सकता है। (३) गोपिका कृष्ण से कहती हैं—तुम्हारा सगुण रूप तो है ही, वह बड़ा सुन्दर (सलोना) भी है। जैसे-जैसे मैं इसे नेत्रों से पीती हूँ, प्यास बढ़ती ही है। गोपिया का तात्पर्य है कि हम तो तुम्हारे सगुण रूप को ही चाहती हैं। सलोना शब्द बड़ा अर्थपूर्ण है—सलोने का अर्थ है लावण्यमय। नमक से अधिकाधिक प्यास लगती है। इसी प्रकार रूप देखने से प्यास बढ़ती है। मतिराम भी इसी भाव को व्यक्त करते हैं।^{१७} सीधा प्रसंग है और सीधा अर्थ। सखी नायिका से कहती है—पिय के नैन तेरी कोमल मुस्कानि पीते रहते हैं, बराबर देखते रहते हैं। बड़ा आश्चर्य है, हे चन्द्रमुखी, उसके नेत्रों की प्यास कम नहीं होती। चन्द्रमा भी बार-बार देखा जाता है। अतः चन्द्रमुखी भी बार-बार देखी जाती है। चन्द्रमा का आर्कषण नायिका के मुख में है।

दोनों महाकवियों ने विरहाग्नि से भरी नायिका की दयनीय दशा का चित्रण किया है। नेत्रों का अनवरत प्रवाह विरह-आग को शान्त नहीं कर रहा है। यही वर्णन दोनों के दोहों में हुआ है। तुलना करने पर स्पष्ट हो जाता है कि बिहारी का ध्यान चमत्कार के मोह में फँसा है तो मतिराम वैज्ञानिक स्वाभाविकता का आश्रय लेता है, बिहारी कहता है,^{१८}—हे लाल ! तूने मेरी सखी को सबसे अद्वितीय वियोग-अग्नि दी है जो असीम है और समाप्त हो जाने पर नहीं आती है। भयंकर से भयंकर आग वर्षा के जल से बुझ जाती है। किन्तु यह आग नहीं बुझती है। पानी बरसता है तो वह आग और सरसती—फैलती है—मानों धी पड़ रहा है एवं उस आग की लपटें (आदि) पानी की झड़ी (झर) से ही नहीं मिटती है। कैसा आश्चर्य है ! उधर इसी भाव का चित्रण मतिराम का देखिए^{१९}—महाकवि मतिराम के नेत्रों से नदी नहीं बहवाई, वरन् समुद्र प्रवाहित कराया है। एक वैज्ञानिक तथ्य है कि सागर के पेट में बड़वाग्नि जीवित है। वियोग की आग यही आग है। नयनों का

सागर विधोग की बड़वाग्नि को नहीं बुझा पाता है । चमत्कार लाते हुए भी स्वाभाविकता की रक्षा की है । नेत्रों से बहा हुआ सागर अथाह है, उधर बिहारी की अग्नि अपार थी । निश्चय ही मतिराम के सागर की 'अपारता' अधिक स्वाभाविक है क्योंकि सागर का नाम ही है "वारापार" । बिहारी के आर-पार भाग अपार है । इस प्रकार भाव साम्य होते हुए भी दोनों महाकवियों की वर्णन शैली में बहुत अन्तर है । एक उक्ति की वक्रता को पकड़े हुए है तो दूसरा स्वाभाविकता लिए है । यदि मतिराम ने वक्रता कहीं भी है तो भी बिहारी के सामने वक्रता अल्प है ।

उपमान साम्य :—इसमें भी यह अन्तर देखा जा सकता है । दोनों महाकवियों ने नायिका की देह को "दीपशिखा सी" माना है । दोनों की कथन शैली देखिये । बिहारी कहते हैं^{२०}—कि नायिका का शरीर 'दीपशिखा' के समान है—जिसके आभूषण भी बड़े चमकदार हैं । परिणाम यह है कि घर में दीपक जला दिये जाने पर भी प्रकाश बना रहता है । अलंकारों को छटा के अतिरिक्त अर्थ सम्बन्धी चमत्कार भी उपस्थित है । दिया क्यों बढ़ाया जाता है—(१) तेल के पैसे बच जाते हैं, (२) नायक रति प्रसंग में दीपक बुझा देता है, (३) नायिका की इस प्रसिद्धि की परीक्षा की जाती है कि उसका शरीर सदा चमकता है और प्रकाश देता है । उस मुहल्ले के पाठक पुस्तक पढ़ने का काम उसी प्रकाश में करते होंगे । एक शंका अवश्य उठ खड़ी होती है । सम्भव है—यह आभूषणों ही की करामात हो । सो बात नहीं है । यही नायिका एक बार कृष्णाभिसारिका बनी ।^{२१} काले वस्त्र पहिन लिए । घनघोर अधेरी रात्रि थी । बेचारी चल तो दी, बड़ी दुर्गति हुई । वह अपने को काले वस्त्रों में छिपा न सकी क्योंकि उसकी "दीपशिखा सी देह" दूर तक प्रकाश फेंक रही थी ।

मतिराम भी इसी उपमान को पकड़ कर कहते हैं^{२२} वास्तव में तेरी देह 'दीपशिखा सी' है । क्यों ? दीपशिखा दिन में पीली पड़ जाती है, दुर्बल बन जाती है परन्तु रात्रि में तेल पाकर चमक उठती है । यही हाल तेरी देह का है । यह दिन में प्रिय से अलग होकर पीली पड़ जाती है, मुरझा जाती है । परन्तु रात्रि में पति का नेह पाकर सुन्दर बन जाती है । दोहा स्वाभाविकता से युक्त है । एक दूसरे स्थान पर मतिराम कहते हैं^{२३} मैं देह को दीपशिखा के समान अवश्य बताता हूँ, किन्तु दोनों में एक अन्तर भी है । देह दीपशिखा के समान होते हुए भी कुछ अपनी विशेषता लिए है । दीपक में प्रकाश होता है । परन्तु उसकी ओर धरवाले विशेष ध्यान नहीं देते । परन्तु देह जैसे-जैसे चमकती है, वैसे-वैसे नायक का नेह (प्रेम) बढ़ता जाता है । (२) दूसरा भाव यह भी हो सकता है । जैसे-जैसे दीपक जलता है, वैसे-वैसे

उसमें तेल की मात्रा बढ़ाई जाती है । इसी प्रकार नायिका की देह सुन्दर होती जाती है । तो उसका स्नेह भी बढ़ता जाता है । (३) नायिका की देह दीप-शिखा सी तो है किन्तु यह दीपशिखा भिन्न प्रकार की है । क्यों ? साधारण दीप-शिखा जलती है तो तेल घटता जाता है । यह देह चमकती है तो स्नेह बढ़ता जाता है । तीसरे अर्थ में अलंकार प्रयोग की विशेषता प्रकट की गई है ।

दोनों महाकवियों ने 'जल चादर दीप' उपमान ग्रहण करके नायिका का सुन्दर वर्णन किया है ।^{२४} बिहारी कहते हैं—नायिका ने स्वतः साड़ी पहिन रखी है जो पाँच तोले की है उससे नायिका के शरीर की शोभा ऐसी प्रतीत होती है जैसी कि जल चादर के पीछे दीपकों की शोभा । पाँच तोले की साड़ी कहने में बिहारी ने चमत्कारिक ढङ्ग पकड़ा है । बिहारी का भाव है (१) नायिका कोमलांगी है अतः पाँच तोले या एक छँटाक भार की साड़ी पहिन रखी है, (२) कामदेव के पाँच बाणों की तुलना में पाँच तोले की साड़ी ही उपयुक्त है । (३) पाँच तोले वाली साड़ी से व्यंजना की गई है कि साड़ी इतनी महीन है कि जल चादर दीपों के समान नायिका के अंग दिखाई पड़ते हैं । मतिराम ने इसी उपमान को ग्रहण कर कहा है^{२५} बरौनियों से बहते आँसू जलचादर का रूप लिए हैं । स्वच्छ कपोल की चमक दीपक है । इस प्रकार आँखों से बह कर आँसू कपोल पर होकर जाते हैं । आँसू के पीछे कपोल ऐसी शोभा गहती है मानो जल-चादर के पीछे दीपक दिखाई दे रहा है । कपोलों पर बहते स्वतः आँसुओं का स्वाभाविक उपमान है । उधर बिहारी पंचतोलिया साड़ी को जलचादर बताते हैं और नायिका के सभी अंगों को दीपक बताते हैं । यह दोनों कवियों की दृष्टि का अन्तर है ।

दोनों कवि नायिका के नेत्रों को मृग मानकर उनसे आश्रय करते हैं । बिहारी कहते हैं—कामदेव बड़ा निपुण शिकारी है । उसने अद्भुत शिकार खेलना सिखाया है । संसार में नगर के रहने वाले काननचारी मृगों का शिकार खेलते हैं । किन्तु यहाँ विपरीत अवस्था है । काननचारी (श्लेष में कानों तक फैले हुए) नैन-रूपी मृग चतुर मनुष्यों का शिकार खेलते हैं ।^{२६} ये मृग मूसलों पर नहीं, नगर के रहने वाले शत्रुओं पर वार करते हैं । बिहारी ने नगर के रहने वालों की शृंगारिक प्रवृत्ति पर भी व्यंग्य किया है । मतिराम ने भी नायिका के नेत्रों को मृग बताया है^{२७} । ये नयन रूपी हरिन शिकार खेलते हैं । किन्तु इनके आश्रय में स्वाभाविकता है । चमत्कार नहीं । वे मृग, मृगों के शिकार में सहायता देते हैं । कामरूपी बहेलिया एक पाश लिए है । वह नायिका के नयन-मृगों के द्वारा नायक के नयन-मृग को पकड़ता है ।

केवल मृग ही नहीं, दोनों ने नायिका के नेत्रों को मुँह जोर तुरंग^{२८} माना है जो सुभट और घोड़ा^{२९} भी बताया है । तुरंग और सुभट बन गए नेत्रों का तब बाण

(२११)

भी बनाना ही चाहिये ।^{३०} ऐसे अनेक उपमान दोनों में मिलेंगे जो बहुत समानता रखते हैं । साम्य रखते हुए भी दोनों की शैली बड़ी भिन्न है ।

उपमान साम्य ही नहीं, दोनों में पदों की समानता भी मिलती है ।

- (क) लाज लगाम न मानहीं नैना मो बस नाहि,
ये मुँह जोर तुरंग लों ऐंचत हूँ चलि जाहि । (बिहारी)
मानत लाज लगाम नहि, नैकु न गहत मरोर
होत तोहि लखि बाल के, दग तुरंग मुँह जोर (मतिराम)
- (ख) जासों लागै पलक दग, लागै पलक पलौन ॥ (बिहारी)
नवल बाल पलका परो, पलक न लागत नैन (मतिराम)
- (ग) वह चितवनि औरैं कछु, जिहि बस होत सुजान (बिहारी)
औरै कछु चितवनि चलनि, औरै मृदु मुस्कानि (मतिराम)

पदों और शब्दों का साम्य यह स्पष्ट करता है कि बिहारी का प्रभाव मतिराम पर अवश्य पड़ा था । हम यह तो नहीं कह सकते कि मतिराम जैसे समर्थ कवि ने बिहारी से पद और शब्द उठा लिए हैं । भाव एवं उपमान साम्य के कारण भी शब्द साम्य आ गया है । अनजाने रूप से भी बिहारी के प्रभाव ने यह काम करा दिया है । जब हम किसी कृति से प्रभावित होकर उसे पचा जाते हैं तो लिखते समय उसके कुछ पद एवं शब्द प्रतिफलित हो जाते हैं । बिहारी में गाथा सतसती, आर्या सप्तशती एवं अमर शतक के भाव, विचार, विषय एवं कही-कही शब्द भी आ बैठे हैं ।

संदर्भ संकेत

१—बिहारी और देव, ले० लाला भगवानदीन ।

२—देव और बिहारी, ले० कृष्णबिहारी मिश्र ।

३—बिहारी रत्नाकर, सतसई सप्तक एवं मानसिंह टीका का ७११ वाँ

दोहा ।

४—सतसई सप्तक (सं० डा० श्यामसुन्दरदास) प्र० सं० सूयिका
पृ० २५ ।

५—संवत् १८८६ सप्तमि जलधि छिति, छठ तिथि वासर चन्द

६ १ ७ १

- ६—रस सिंगार मंजन किए, कंजन मंजन दें,
अंजन रंजन हूँ बिना, खंजन गंजन नैन ॥ (बि०)
- ७—सखी सलोनी देह मैं, सजे सिंगार अनेक,
कजरारी अखियान मैं भूल्यो काजर एक ॥ (म०)
- ८—गदराने तन गोरटी, ऐपन आड़ु लिलार ।
हूँ ठूँ दै इठलाय दृग करै गँवारि सुमार ॥
- ९—नागरि नैन कमान सर करत न ऐसी पीर ।
जैसी करत गँवारि के दृग धनुही के तीर । म० स० ५
- १०—या भव पारावार कौं उलंघि पार को जाय ।
तिय छबि छाया आहिनी गहै बीच ही आय ॥
- ११—मेरी भव बाधा हरौ राधा नागरि सोय ।
जा तन की भाँई परै स्याम हरित दुति होय ॥
- १२—मो मन तम तोमहि हरौ राधा को मुख चन्द ।
बढ़ै जाहि लखि सिन्धु लो नन्दनन्दन आनन्द ॥
- १३—मोर मुकुट कटि काछनी कर मुरली उर माल ।
इहि वानक मो मन बसौ सदा बिहारीलाल ॥ (बिहारी)
- मंजु गुज के हार उर मुकुट मोर पर पुज ।
कुंजबिहारि निहारिये मेरेई मन कुंज ॥ (मतिराम)
- १४—फेर वल्लुक कर पौरि तैं, फिरि चितई मुसकाय ।
आई जामन लैन तिय, नेहै गई जमाय ॥
बि० बो १८२
- १५—नैन जोरि मोरि हँसि, नैसुक नेह जनाइ ।
आगि लैन आई हियैं, मेरे गई लगाइ ॥ (मतिराम)
- १६—त्यों-त्यों प्यासेई रहत, ज्यों-ज्यों पियत अघाय ।
सगुन सलोने रूप की जु न चख तृषा बुझाय ॥ बि० र० ४१७
- १७—पियत रहत पिय नैन यह तेरी मृदु मुसकयानि ।
तऊ न होत मयक मुखी तनक प्यास की हानि ॥ मति०
- १८—लाल तिहारे बिरह की, अगिनि अनूप अपार ।
सरसै बखसै नीरहु, भरहु मिटै न भार ॥ (बिहारी)
- १९—नारि मैन के नीर को, नीरधि बढ़ै अपार ।
जरै जो न वियोग के बड़वानल को भार ॥ (मतिराम)
- २०—अंग अंग नग जगमगै, दीपसिखा सी देह ।
दिया बड़ाए हूँ रहै, बड़ौ उजारी गेह ॥ बि० बो० १४७

- २१—निसि अंधियारी की लपट, पहिरि चली पिय गेह ।
कहौ दुराई क्यों दुरै, दीपसिखा सी देह ॥ मति०
- २२—सखी तिहारी साँच यह दीपसिखा सी देह ।
दिन दीपति पियराति है, अधिक राति रति नेह ॥
- २३—तेरी औरै भाँति की दीपसिखा सी देह ।
ज्यों-ज्यों दीपत जगमगै, त्यों-त्यों बाढत नेह ॥ मति०
- २४—सहज सेत पंचतोरिया पहिरत अति छबि होति ।
जल चादर के दीप लौं, जगमगाति तन जोति ॥
बि० बो० १२१
- २५—अंसुआ बरुनी ह्वै चलत जलचादर के रूप ।
अमल कपोलनि की झलक झनकति दीप अनूप ॥ मति०
- २१—निसि अंधियारी की लपट, पहिरि चली पिय गेह,
कहौ दुराई क्यों दुरै, दीपसिखा सी देह । मति०
- २२—सखी तिहारी साँच यह दीपसिखा सी देह ।
दिन दीपति पियराति है, अधिक राति रति नेह ॥ मति०
- २३—तेरी औरै भाँति की दीप सिखा सी देह ।
ज्यों-ज्यों दीपति जगमगै, त्यों-त्यों बाढत नेह ॥ मति० ॥
- २६—खेलन सिखए अलि भले चतुर अहेरी मार,
काननचारी नैन मृग नामर नरनि सिकार । (बिहारी)
- २७—खेलत मार सिकार है जोरे पास समेत ।
नैन मृगनि सों बाँधिके नैन मृगनि गहिलेत । मति०
- २८—बि० बोधिनी २७४, मतिराम सतसई ३७३
- २९—बि० बोधिनी ६८ " ३२६
- ३०—बि० बो० २२६ व ७३ सतसई सप्तक में मतिराम सतसई ।

अजमाया में सतसई की परंपरा

● डा राजेंद्र प्रसाद चतुर्वेदी

सतसईयों के सम्बन्ध में चार बातें विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं—(१) वे मुक्तक-काव्य हैं, (२) उनकी परम्परा प्राकृत से प्रारम्भ हुई थी, (३) इनकी रचना दोहा छन्द में हुई है, तथा (४) इनमें छन्दों (दोहों) की संख्या सात सौ, पर बल दिया गया है।

रचना शैली के विचार से काव्य दो प्रकार का होता है, प्रबन्ध और मुक्तक। प्रबन्ध-काव्य में एक आदर्श रख कर किसी लोक प्रचलित कथा के आधार पर एक कथा लिखी जाती है और उसमें जीवन के विभिन्न पक्षों से सम्बन्धित घटनाओं का समावेश रहता है इसके छन्दों में पूर्वापर सम्बन्ध रहना अनिवार्य है। प्रबन्ध का समस्त सौन्दर्य प्रबन्ध कल्पना पर अवलम्बित रहता है। प्रसंग का थोड़ा सा भी अनौचित्य उसकी रस-सिद्धि पर व्याघात कर देता है।

मुक्तक काव्य में प्रत्येक पद्य का प्रथक् अस्तित्व है और वह स्वयं पूर्ण रहता है। मुक्तक के छन्द स्वतन्त्र रूप से अपने समस्त भावों को बिना किसी बाहरी सहायता के व्यक्त करने में पूर्णतया समर्थ रहते हैं। इस सम्बन्ध में आनन्दवर्द्धन का मत उल्लेखनीय है—

“पूर्वापरनिरपेक्षेणापि हि येन रसचर्चणा क्रियते तदेव मुक्तकम्” (ध्वन्या-लोक) अर्थात् पूर्वापर प्रसंग के लिए, और पद्यों का सहारा न होने पर भी जिसमें रस की अभिव्यक्ति हो जाए उसे मुक्तक कहते हैं।

हमारे विचार से मुक्तक के अन्तर्गत “विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रस-निष्पत्तिः” भाव, विभाव, अनुभाव वाले भरत मुनि के सूत्र के आधार पर ‘रस-सिद्धि’ अत्यन्त कठिन है अथवा वाग्यैदग्ध के द्वारा मुक्तक का सौन्दर्य-साधन हो जाता है

देर के लिए खिल उठती है। आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में “यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है।” सभा समाज की शोभा के हेतु वनस्थली का आयोजन नहीं किया जा सकता है, इसके लिए तो गुलदस्ता ही उपलब्ध किया जा सकता था। बस मुक्तको के लोकप्रिय होने का यही कारण है। राजाओं, महाराजाओं की सभाओं तथा कवि-मण्डलियों में प्रबन्ध-पाठ के लिए समय मिलना कठिन था। वहाँ सम्मान पाने के लिए मुक्तक का ही आश्रय ग्रहण किया जा सकता है। निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि सभा-समाजों की चहल-पहन के कारण मुक्तक-काव्य का विशेष प्रचार हुआ। इन्हीं मुक्तको के संग्रह विभिन्न शतक, सप्तशती, सप्तसई आदि में मिलते हैं।

आर्यों के प्राचीन साहित्य में दो प्रकार की रचनाएँ विशेष रूप से मिलती हैं :

(१) आध्यात्मिकता अथवा ज्ञान-काण्ड सम्बन्धी, और (२) कर्मकाण्ड संबंधी।

प्रथम के अन्तर्गत उपनिषद्, दर्शन तथा बौद्धों और जैनियों के धर्म-ग्रंथ उल्लेखनीय हैं। द्वितीय के अन्तर्गत ब्राह्मण-ग्रंथ, गृह्यसूत्रादि, प्राचीन स्मृतियाँ एवं पौराणिक साहित्य आता है। इन रचनाओं का दृष्टिकोण धार्मिक था और वे प्रायः पंडित वर्ग तक सीमित थीं।

विक्रम संवत् के आसपास एक तीसरे प्रकार के साहित्य का श्री गणेश हुआ। इसमें ऐतिहासिकता-पूर्ण सरस कवित्व का प्राधान्य था। जनकवि-विरचित सरस कवित्व-पूर्ण मुक्तकों, छोटे-छोटे पदों द्वारा जनसाधारण का मनोरंजन ही इसका उद्देश्य था। आध्यात्मिकता और कर्मकाण्ड से उसका कोई सम्बन्ध न था।

लौकिक काव्य की ये रचनाएँ सर्वप्रथम जन-साधारण की भाषा ‘प्राकृत’ में हुईं। इस प्राकृत को वैष्णवों ने ‘महाराष्ट्र प्राकृत’ कहा है। इन सरस रचनाओं का सर्वप्रथम ग्रन्थ ‘गाथा-सत्तसई’ है। इसके रचना काल के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है, परन्तु यह निर्विवाद है कि इसका संकलन विक्रम के प्रथम शतक आन्ध्र-राजघराने के शातवाहन के वंशज राजा हाल द्वारा किया गया था। संकलन-कर्ता ने लिखा है कि उस समय १ करोड़ के लगभग गाथाएँ प्रचलित थीं। उनमें से चुन कर सात सौ गाथाएँ इस संकलन में संग्रहीत हैं। संभव है उक्त कथन में कुछ अतिशयोक्ति हो, परन्तु इस प्रकार की प्रचलित गाथाओं का एक नरेश द्वारा संकलित किया जाना उनके महत्त्व, मूल्य एवं उनकी लोक-प्रियता का परिचायक है।

जनसाधारण की भाषा ‘प्राकृत’ में ऐसी सरस एवं लोकप्रिय रचनाओं का बाहुल्य होने पर पंडितों का ध्यान भी उस ओर गया और संस्कृत भाषा में भी इस प्रकार की रचनाएँ होने लगीं।

संस्कृत में की गई इस प्रकार की काव्य-रचना का सर्व-प्राचीन स्वरूप हमें (अमरुक) कवि की रचना—‘अमरुक शतक’ में दिखाई पड़ता है। इसके पूर्व की रचनाएँ यदि थी, तो वे अप्राप्य हैं। अमरुक का समय ६वीं शती से कुछ पूर्व ठहरता है। ध्वन्यालोककार आनन्दवर्द्धन (१०वीं शती) ने इसकी भूरि-भूरि प्रशंसा की है तथा इसकी गणना सर्वोत्तम मुक्तक रचना के रूप में की है।

अमरुक की कविता मनोरम शृंगार से आकरण भरती हुई है। इसमें प्रेम का सजीव चित्रण किया गया है। कामी और कामिनियों की विभिन्न अवस्थाओं से उत्पन्न मनोवृत्तियों का सूक्ष्म विश्लेषण करके मनोरम विवरण प्रस्तुत करना ‘अमरुक शतक’ की सबसे बड़ी विशेषता है। अमरुक के विषय में यह कहा जाता था कि उसके एक-एक छन्द के ऊपर सौ-सौ प्रबन्ध काव्य न्यौछावर हैं—‘अमरुक कबरेकः श्लोकः प्रबन्धशतायते ।’

प्राकृत की ‘गाथा-सतसई’ तथा अमरुक की संस्कृत-रचना ‘अमरुक-शतक’ के समान गोवर्द्धनाचार्य की ‘आर्या-सप्तशती’ एक अन्य प्रसिद्ध रचना है। इसका रचना काल विक्रमी संवत् की १२वीं शती के अन्तिम चरण (११७३) के आस-पास माना जाता है। गीत-गोविन्द के रचयिता जयदेव तथा गोवर्द्धनाचार्य समकालीन थे और दोनों ही बंग देश के अन्तिम राजा लक्ष्मण सेन के आश्रित थे।

‘आर्या-सप्तशती’ की रचना के पहिले आर्या जैसे छोटे छन्द में किसी अन्य कवि ने ऐसा लाघव नहीं दिखाया था। ‘आर्या-सप्तशती’ में शृंगार रस के संयोग और वियोग, दोनों ही पक्षों से सम्बन्धित कुशल एवं सजीव वर्णन हैं। गोवर्द्धनाचार्य ने नायिकाओं की नाना प्रकार की चेष्टाओं के अत्यन्त मार्मिक वर्णन लिखे हैं।

यहाँ एक बात और समझ लेनी चाहिए। गोवर्द्धनाचार्य ने ‘गाथा-सतसई’ की ही देखा-देखी संस्कृत में ‘आर्या-सप्तशती’ लिखी थी। उन्होंने स्वयं कहा है :

वाणी प्राकृतसमुचितरसा बलेनैव संस्कृतं नीता ।

निम्नानुरूपनीरा कलिदकन्येव गगनतलम् ॥

अर्थात् “वाणी प्राकृत में ही रसीली लगती है, उसे मैं बलपूर्वक संस्कृत में बदल रहा हूँ। नीचे बहने वाली यमुना को आकाश की ओर ले जाने का प्रयत्न कर रहा हूँ।” ‘आर्या-सप्तशती’ में विषय और छन्द-संख्या, दोनों ही दृष्टियों से गाथा सतसई का अनुकरण किया गया है। केवल एक अन्तर है। गाथाओं में पाई जाने वाली वन्य सुकुमारता का आर्याओं में सर्वथा अभाव है। आर्याओं की नायिकाओं में नागरिक जीवन की कृत्रिमता आ गई है।

वृजभाषा (हिन्दी) में दो प्रकार की सतसइयाँ पाई जाती हैं—(१) नीति, सुभाषित अथवा सूक्ति-सतसइयाँ और (२) शृंगार सतसइयाँ। प्रथम के अन्तर्गत

रहीम, तुलसी और वृन्द की सतसईयाँ आती है तथा द्वितीय के अन्तर्गत बिहारी सतसई, मतिराम-सतसई, रसनिधि-सतसई, राम-सतसई और विक्रम-सतसई आती हैं । रसनिधि ने 'रतन-हजारा' लिखा था । उसका सक्षिप्त संस्करण रसनिधि-सतसई कहलाते लगा है । एक धार्मिक ग्रन्थ दुर्गा-सप्तशती भी मिलता है । आधुनिक काल में 'विद्योगी हरि' ने 'वीर-सतसई' लिखी है । इस प्रकार ब्रजभाषा-साहित्य-सागर में अनेक सतसईयाँ पाई जाती हैं ।

शृंगार-सतसई की परम्परा बिहारी से प्रारम्भ होती है । शेष सतसईयाँ उन्हीं के अनुकरण पर लिखी गई हैं । बिहारी गाथा-सतसई, आर्या सप्तशती तथा 'अमरक-शतक' से भली प्रकार प्रभावित हुए थे ।

बिहारी के बहुत से दोहे अपभ्रंश के दोहों से भी मिलते हैं ।

बिहारी के पहिले भी हिन्दी में शृंगार रचना होती थी । रहीम के ग्रन्थ 'नगर-शोभा' में बराबर शृंगार के दोहे मिलते हैं । रहीम ने सतसई लिखी थी या नहीं, इस सम्बन्ध में मतभेद है । रहीम सतसई के लगभग आधे छन्द मिलते हैं ।

बिहारी के पहिले कृपाराम ने अपनी 'हित-तरंगिणी' में लिखा था कि :

बरनत कवि सिंगार-रस, छन्द बड़े बिस्तारि ।

मैं बरन्यौं दोहान बिच, यातैं सुधर बिचारि ॥

वास्तव में बात यह है कि दोहा जैसे छोटे छन्द को एक प्रकार से समास-पद्धति के चमत्कार-प्रदर्शन, वाग्वैदग्ध्य एवं काव्य-कौशल का माध्यम माना गया है । अनेक कविजनों ने दोहा-रचना की प्रशंसा की है । यथा :

वीरख दोहा अरथ के, आखर थोरे आहि ।

ज्यों रहीम नर कुंडली, सिमिट कूदि चलि जाहि ॥

रूप कथा पद चार पट, कंचन दोहा लाल ।

ज्यों-ज्यों निरखत सूक्ष्म-गति, मोल रहीम बिसाल ॥

—रहीम

मनिमय दोहा दीप जहँ उर-धर करै प्रकास ।

—तुलसी

बिहारी ने दोहा-रचना में चरम सफलता प्राप्त की है । दोहा जैसे छोटे छन्द में भाव-व्यंजना करने में वह बेजोड़ हैं । इन्होंने सचमुच ही 'गागर में सागर' चरितार्थ किया है ।

बिहारी के दोहों के विषय में प्रचलित यह लोकोक्ति सर्वथा सार्थक है -

सतसइया के दोहरे, ज्यो नावक के तीर ।

देखन मे छोटे लगै, घाव करै गम्भीर ॥

‘सतसई’ संस्कृत ‘सप्तशती’ का रूप है । मुक्तकों को सौ के बन्धन में बाधने की परम्परा सी चली आती है । मुक्तको के संग्रहों में सात सौ की संख्या के लिए सबसे अधिक आग्रह दिखाई देता है । रसनिधि ने ‘हजारा’ लिखकर मुक्तक को ‘हजारी’ का पद देने का प्रयत्न किया, परन्तु वह लोक को रुचिकर न हुआ और ‘हजारी’ का निर्माण कम कवियों ने ही किया है । सात सौ से कुछ अधिक पद्य रहने पर भी संग्रह को ‘सतसई’ ही कहा जाता है । मन्त्र-साहित्य में भी सात सौ की संख्या को ही महत्व दिया जाता है । हो सकता है कि अनुप्रास-प्रियता, सतसई शब्द का श्रुति-माधुर्य उसकी लोक-प्रियता का कारण बन गया हो ।

सूक्ति-सतसई—सतसइयो के दो भेद हैं, सूक्ति-सतसई और शृंगार-सतसई । सूक्ति का प्रधान उद्देश्य है उपदेश । नित्य प्रति की बातों को सूक्तिकार एक ऐसे मार्मिक ढंग पर कहता है कि वह हृदय पर सीधा प्रभाव डालने में समर्थ होता है । सूक्ति या सुभाषित का अर्थ है ‘अच्छा कथन’ और इसके अन्तर्गत सामाजिक, नैतिक, धार्मिक तथा पारमार्थिक तथ्यों को एक नवीन एवं विशेष ढंग से कह कर उपदेशात्मक बना दिया जाता है । इसके लिए आवश्यक है कि सूक्तिकार प्रत्युत्पन्नमति एवं बृहत् ज्ञान भण्डार से युक्त हो । दृष्टान्त सूक्तिकार का सबसे बड़ा बल है । तुलसी और शृंगार की सतसइयाँ सूक्ति सतसई हैं ।

तुलसी-सतसई—(जन्म सम्बत् १५८६) इस ग्रन्थ की प्रामाणिकता के बारे में विद्वानों में मतभेद है । दोहावली के लगभग डेढ़ सौ दोहे (सतसई) में मिलते हैं । बाबू श्यामसुन्दर दास ने ‘सतसई-सप्तक’ में इसे सर्वथा प्रामाणिक ग्रन्थ माना है और उन्होंने तुलसी-सतसई का इस प्रकार विवेचन किया है—“तुलसी-सतसई में सात सर्ग हैं । प्रथम सर्ग में भक्ति विषयक दोहे हैं, द्वितीय में उपासना पराभक्ति के, तीसरे में सांकेतिक वक्रोक्ति से राम-भजन किया है । चौथे, पाँचवें और छठे में क्रमशः आत्म-बोध, कर्म-सिद्धान्त और ज्ञान-सिद्धान्त सम्बन्धी दोहे और सातवें सर्ग के दोहों में राजनीति का निरूपण किया गया है ।” सूक्ति की कसौटी पर गोसाईं जी के दोहे सर्वथा खरे उतरते हैं, उनमें महान् तथ्यों का कथन है—

ज्ञान गरीबी गुरु घरम, नरस बचन निरमोख ।

तुलसी कबहुँ न छाँड़िए, सील, सत्य संतोख ॥१॥

स्वामी होनो सहज है, दुरलभ होनो दास ।

भाँडर लायो ऊँ को, लाग्यो ब्रजन कपास ॥२॥

बरखत हरखत लोग सब, करखत लगै न कोइ ।
 तुलसी भूपति भानु सम, प्रजा भाग बस होइ ॥३॥
 हरे चरहि तारहि बरे, फरे पसारहि हाथ ।
 तुलसी स्वारथ भीत जग, परमारथ रघुनाथ ॥४॥

वृन्द-सतसई—(जन्म सम्बत् १७२० के आस-पास) नीति पर इनके दोहे सर्वाधिक प्रचलित हैं । उनमें सर्वत्र एक रस-विदग्धता है । वृन्द की भाषा सरल, मुहावरेदार तथा कहावतों से पूर्ण है । यथा :

बुरे लगत सिख के बचन, हिए बिचारो आप ।
 करवे भेषज जिन दिये, मिटे न तन को ताप ॥१॥
 अपनी पहुँच बिचारि के, करतव करिए दौर ।
 ताते पाँच पसारिए, जेतो लांबी सौर ॥२॥
 अति परिचै ते होत है, अरुचि अनादर भाय ।
 मलयागिरि की भीलनी, चन्दन देत जराय ॥३॥
 सबै सहायक सबल के, निबल न कोउ सहाय ।
 पवन जगावत आग को, दीपहि देत बुझाइ ॥४॥

रहीम-सतसई—(जन्म सम्बत् १६१०) अब्दुरहीम खानखाना वृन्द की टक्कर के ही सूक्तिकार हैं । इनकी सतसई की प्रासादिकता के बारे में भी मतभेद है इनके लिखे हुए लगभग साढ़े तीन सौ दोहे मिलते हैं । इनकी सूक्तियों के दृष्टान्त बेजोड़ हैं :

काज परे कछु और है, काज सरे कछु और ।
 रहिमत भाँवर के भए, नदी सेरावत सौर ॥१॥
 रहिमत चाक कुम्हार को, माँगे दिया न देइ ।
 छेद में डंडा डारि के, चहै नाँद लइ लेइ ॥२॥
 रहिमत वे नर मर चुके, जे कहैं मागन जाँइ ।
 उनते पहिले वे मरे, जिन मुख निकमत नाँइ ॥३॥
 उरंग, तुरंग, नारी, नृपति, नीच जाति हथियार ।
 रहिमत इन्हें सँभारिए, पलटत लगै न बार ॥४॥

इनके अतिरिक्त शृंगारी कवियों ने भी नीति-सम्बन्धी सूक्तियाँ लिखी हैं ।
 'बिहारी-सतसई' एवं 'मतिराम-सतसई' की कई सूक्तियाँ वे सुब प्रचलित हैं -

(अ) बिहारी :

जो चाहै चटक न घटे, मैलो होय न मित्त ।
 रज राजस न छुवाइए, नेह चीकने चित्त ॥१॥
 बढ़त-बढ़त सम्पति-सलिल, मन-सरोज बढि जाय ।
 घटत-घटत सु न फिरि घटे, बरु समूल कुम्हिलाय ॥२॥

(ब) मतिराम :

राधा मोहन-लाल को, जाहि न भावत नेह ।
 परियो मुठी हजार दस, ताकी आखिन खेह ॥१॥
 अद्भुत या धन को तिमिर मो पै कह्यौ न जाइ ।
 ज्यों-ज्यों मनिगन जगमगत, र्यों-र्यों अति अधिकारी ॥२॥

शृङ्गार-सतसई—‘रचना-चमत्कार आ जाने से सूक्ति का उद्देश्य पूरा हो जाता है, किन्तु शृङ्गार-रस-परक कविता में रस-सिद्धि आवश्यक है । अतः शृङ्गार-सतसईयाँ ‘वाक्यं रसात्मकं काव्यम्’ के उदाहरण स्वरूप समझी जानी चाहिए ।

सर्वत्र व्याप्त एवं रसरस होने के कारण शृङ्गार-रस-परक कविता सर्वप्रिय होती है । शृङ्गार-सतसईयों के इतने अधिक प्रचार का कारण शृङ्गार-रस की लोक-प्रियता ही है । इस कोटि के अन्तर्गत बिहारी-सतसई, मतिराम-सतसई, रसनिधि-सतसई, राम-सतसई तथा विक्रम सतसई, ये पाँच सतसईयाँ आती हैं ।

शृङ्गार सतसईयो की परम्परा बिहारी-सतसई से प्रारम्भ होती है । उत्कृष्टता की दृष्टि से भी बिहारी-सतसई का स्थान प्रथम है । महाराज जयसिंह की आज्ञानुसार बिहारी लाल ने ‘सतसई’ की रचना की थी ।

हुकुम पाय जयसाहि को, हरि-राधिका प्रसाद ।
 करी बिहारी सतसई, भरी अनेक सवाद ॥

अब हम प्रत्येक ‘सतसई’ के कुछ दोहे उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत करते हैं ।

बिहारी-सतसई—(जन्म सम्वत् १६५२) रसिक-समाज में सबसे अधिक सम्मान बिहारी-सतसई का है । काव्य रीति के प्रत्येक अंग-उपांग की विशेषताएँ उसमें मिलती हैं, एक ही दोहे में मधुर आधाभि व्यंजना, पद-लालित्य, अलंकार-विधान, शब्द-सौष्ठव, सब कुछ एक साथ मिल जाते हैं :

जुरे दुहुन के हग भूमकि, रुकै न भीने चीर ।

हसुकी झौज हरील ज्यों, परे गोल पर भीर ॥१॥

लाज लगाम न मानही, नैना मो बस नाहि ।
 ये मुंहजोर तुरंग लौं, ऐंचत हूँ चलि जाहि ॥२॥
 बिथुर्यो जावक सोति पग, निरखि हँसी गहि गाँस ।
 सलज हँसीही लखि लियो, आघी हँसी उसाँस ॥३॥
 दृग उरभत, दूदत कुटुम, जुरत चतुर चित प्रीति ।
 परति गाँठि दुरजन हिए, दर्ई नई यह रीति ॥४॥

इनका प्रत्येक शब्द सार्थक एवं साभिप्राय है ।

मतिराम-सतसई—(जन्म सम्वत् १६७४ के आसपास)—यह सतसई किसी भोगनाथ नामक राजा को समर्पित है । इसके अधिकांश दोहे मतिराम कृत 'रस-राज' और 'ललित ललाम' ग्रन्थों से लिए गए हैं । इनके भाव और इनकी भाषा सर्वथा स्वाभाविक है :

लिखति अवनितल चरन सो, विहंसत विमल कपोल ।
 अधनिकरे मुख-इंदु तैं, अमृत-दिन्दु से बोल ॥१॥
 नवल नेह मैं दुहुति की, लखी अपूरब बात ।
 ज्यों सुखति सब देह है, त्यौ पानिप अधिकात ॥२॥
 चद-किरण लागि वाल-तन उठै आगि प्रति जागि ।
 परत करत दिनकर किरनि, ज्यौ दरपनि मैं आगि ॥३॥
 मंत्रिनि के बस जो नृपति, सो न लहति सुख-साज ।
 मनहि बाँधि दृग देत दृग, मन-कुमार कौं राज ॥४॥

रसनिधि-सतसई—(रचना काल सम्वत् १६६० से सम्वत् १७२७ तक) यह रसनिधि कवि के 'रतन-हजारा' का संक्षिप्त संस्करण है । इनकी कविता में तन्मयता खूब है । फारसी के ढंग की तबियतदारी के फेर में पड़ जाने से कहीं-कहीं सुरभि की अवहेलना हो गई है ।

रसनिधि जब कबहूँ बहै, वह पुरबइया बाइ ।
 लगी पुरातन चोट जो, तब उभरति है आइ ॥१॥
 तो तुम मेरे पलन तैं, पलक न होत ओट ।
 व्यापी होती जो तुमैं, आह भए की चोट ॥२॥
 दरदहि दै जानत लला, सुधि लै जानत नाहि ।
 कहो विचारे नेहिया, तुव घाले किन जाहि ॥३॥
 श्रवन सुनो है यह नयी, नेह नगर में भाव ।
 वेत न तहँ मन आवतौ मन के साहै पाव ॥४॥

राम-सतसई—(रचना काल सम्बत् १८६० से १८८० तक) इसके रचयिता रामसहाय दास है, जो काशी नरेश के आश्रित थे । इसमें माधुर्य और प्रसाद गुण की प्रचुरता है :

जान कहौ तो जाइए, कुसल रहौ हे कंत ।
हौं बाचिहौ हिमंत सौं, सुख साचिहौ बसंत ॥१॥
नित घट उठवाती अटी, मो देती न उठाय ।
आन कका के साथ की, साथ व जाउँ लवाय ॥२॥

विक्रम-सतसई—(रचनाकाल १८३६ से १८८६ तक) इसके रचयिता महा-राज विक्रम साहि हैं, जो बुंदेलखण्ड की चरखारी रियासत के राजा थे । विक्रम-सतसई के सम्बन्ध में कोई विशेष उल्लेखनीय बात नहीं है । उदाहरण देखिए :

मिलत अगाऊ बिन कहै, यहै दोष इन माहि ।
उर उरभावत हठ नयन, सुरभावत फिर नाहि ॥१॥
होरो मे जोरी करत, भोरी करि ब्रजबाल ।
कहै ताकत धालत कहैं, भरि-भरि मूठ गुलाल ॥२॥
अरुन उदै लौ तरुनई, अंग-अंग भलकी आय ।
छन-छन तिय तन ओस सी, मिटत लरिकई जाय ॥३॥

शृंगार-सतसइयों के सम्बन्ध में निम्नलिखित बातें ध्यान देने योग्य हैं :

(१) सूक्ति-सतसइयों की भाँति इनमें शील एवं मर्यादा का निर्वाह नहीं हो सका है । कतिपय वर्णन अश्लील भी हो गए हैं ।

(२) इनमें तल्लीनता कम और बाह्यार्थ-निरूपण अधिक है । कवि जनों का ध्यान कला-पक्ष अथवा काव्य-नैपुण्य पर विशेष रूप से केन्द्रित हो गया है ।

(३) इनका प्रवृत्ति बिहारी लाल ने किया तथा बिहारी सतसई के अनुकरण पर अन्य सतसइयों की रचना हुई, परन्तु बिहारी जैसी सफलता किसी को न मिल सकी । भाषा की समास-शक्ति और भाव की समाहार-शक्ति बिहारी में चरम सीमा को प्राप्त हो गई थी । यथा :

पाय महावर दैन कौं, नाइन बैठी आय ।

फिरि फिरि जानि महावरी, एडो मीड़ति जाय ॥

बिहारी के इस दोहे के भाव को लेकर रामसहाय और विक्रमसाहि ने क्रमशः निम्नलिखित दोहे लिखे, परन्तु यह बाब न आ सकी—



छैल छबीली की छटा, लटि महावरी संग ।
जानि परै नाइन लगे, जबहि निचोरन रंग ॥
सहज अरुनि एडीनि की, लाली लखै बिसेखि ।
जावक दीवे जकि रही, नाइन पाइन पेखि ॥

नायक परदेश जाना चाहता है, उसे रोकने के लिए बिहारी की नायिका को सोची :

पूस मास सुनि सखिन सौं, साईं चलत सबार ।
गहि कर बीन प्रबीन तिय, राग्यो राग मलार ॥

मतिराम ने भी कुछ ऐसी ही बात कहलाई है :

प्राननाथ परदेश कौ चलिए समौ बिचारि ।
श्याम बैन धन बाल के, बरसत लागे बारि ॥

यही भाव विक्रम ने लिया है :

माँगी बिदा बिदेस कौ, दै जराइ अनमोल ।
बोली बोल न सुधर तिय, दिय अलाप हिबोल ॥

मतिराम ने साक्षात् वर्षा की झड़ी लगा दी और विक्रम ने बसन्त ऋतु कराया । बिहारी की नायिका ही सबसे उत्कृष्ट रही । वह तो वर्षा प्रारम्भिक को बिरह व्यथा का अनुभव कराने के प्रयत्न में लग गई थी ।

दृग उरभूत दूटत कुटुम, छुरत चतुर-चित प्रीति ।
परत गाँठि दुरजन हिये, दर्ई नई यह रीति ॥

इस भाव को प्रकाशित करने के लिए रसनिधि ने दो दोहे लिखे ।

उरभूत दृग बँधि जात मन, कहौ कौन यह रीति ।
प्रेम नगर में आइके, देखी बनी अनीति ॥
अद्भुत गति यह प्रेम की, लखौ सनेही भाइ ।
छुरै कहूँ दूटै कहूँ, कहूँ गाँठ परि जाइ ॥

रसनिधि का वाग्विस्तार भी बिहारी की संक्षिप्त सूक्ति के समान समाप्त ।

(४) विभावों, हावों और चेष्टाओं की सुन्दर योजना एवं सजीव चित्रण मतिराम ही कुछ बिहारी के निकट पहुँच सके हैं ।

हिन्दी सतसई परंपरा : कुछ और कृतियाँ

• हरिमोहन मालवीय

बाबू श्यामसुन्दर दास द्वारा सम्पादित 'सतसई-सप्तक' के प्रकाशन के बाद विद्वानों के प्रयास से अनेक प्राचीन सतसइयों की खोज हुई है। सतसई सप्तक' के लिए बाबू श्यामसुन्दरदास जी को 'रतनहजारा' के ७०० छन्दों को छांट कर रसनिधि सतसई का रूप देना पड़ा था। वास्तव में बिहारी सतसई की लोकप्रियता का प्रभाव उत्तर भारत में अत्यधिक पड़ा था और इसी कारण प्रचुर सतसई-साहित्य लिखा गया और सतसई लिखने की परम्परा आज तक चल रही है। प्रस्तुत लेख में कुछ महत्वपूर्ण सतसइयों का परिचय तथा जिन-जिन सतसइयों की नामावली डा० माता प्रसाद जी गुप्त द्वारा संपादित 'हिन्दी पुस्तक साहित्य', डा० राजबली पारण्डेय द्वारा संपादित 'हिन्दी में उच्चतर साहित्य' तथा अन्य श्रोतों से प्राप्त हुई है उसके आधार पर इस लेख में सतसइयों और सतसईकारों के नाम का निर्देश मैंने कर दिया है। इस प्रकार की सूची के सहारे लखनऊ विश्वविद्यालय से 'हिन्दी सतसई परम्परा' पर डा० रमासिंह ने जो महत्वपूर्ण शोध कार्य किया है उसे विस्तार देने की संभावनाएँ बढ़ेंगी।

दयाराम सतसई

श्री अम्बाशंकर नागर ने 'दयाराम सतसई' का सटीक एवं सुसम्पादित संस्करण १९६८ में प्रकाशित करके मध्यकालीन ब्रजभाषा काव्य की महत्वपूर्ण कृति को अध्येताओं के लिए प्रस्तुत किया है। दयाराम का मूल नाम दयाशंकर भट्ट था। इनका जन्म संवत् १८३३ में डभार्ई गुजरात में हुआ था। दयाराम की गुजराती रचनाएँ भी उपलब्ध हैं। दयाराम की ४७ रचनाओं का उल्लेख डा० नागर ने किया है (दे० दयाराम सतसई पृष्ठ १४, प्रकाशक साहित्य भवन प्रा० लि०, प्रयाग, संस्करण १९६८)। ये पुष्टि मार्गी वैष्णव थे। दयाराम सतसई की रचना संवत् १८७२ में हुई थी; इसमें ७३१ छन्द हैं।

निदर्शनार्थ निम्न दोहे प्रस्तुत हैं—

आदि—

श्री गुरु वल्लभ देव अरु, श्री बिट्ठल श्री कृष्ण ।

पद पंज बंदन करौ, दुखहर पूरन-तृष्ण ॥१

अध्य—

बिबेक सो भावि न टरें, सोच करो मत कोय ।

गुन बिचारको हे इतो, पाछें ताप न होय ॥३६१

अंत—

दया सतसिया ग्रन्थ यह, बिरचित पर उपकार ।

सब सज्जन दूषन तजौ, ग्रहन कीजियो सार ॥३६२

वृजराज विलास सतसई

पटियाला (पंजाब) के साहित्यिक श्री ओमप्रकाश आनन्द ने पंजाब के सतसई साहित्य का अध्ययन करके सर्वप्रथम हिन्दी जगत का ध्यान आनन्द सतसई, सतसई रामायण, वृजराज विलास सतसई तथा बसंत सतसई की ओर आकृष्ट किया था (दे० सप्तसिंधु, नवम्बर ५७ पृ० ४०) । श्री आनन्द ने अमीरदास कृत वृजराज विलास सतसई के संपादन का कार्य भी पूरा कर लिया था किन्तु वह प्रकाशित न हो सकी अन्यथा पंजाब में लिखित सतसई साहित्य का पूर्ण परिचय हिन्दी जगत को प्राप्त हो जाता । इस महत्वपूर्ण सतसई के रचयिता साधु अमीरदास का जन्म अमृतसर के आस-पास हुआ था । १८८६ वि० में उन्होंने वृजराज विलास सतसई का प्रणयन कार्य पूर्ण कर लिया था । सतसई के अतिरिक्त आपकी अन्य कृतियाँ हैं—श्री कृष्ण साहित्य सिंधु, 'सभा मङ्गल', 'शेर सिंह प्रकाश' 'वैद्य कल्पतरु' तथा 'अश्व साहित्य प्रकाश' । अमीर दास के तीन दोहे अवलोकनार्थ प्रस्तुत हैं—

अलक आनि आनन परो सोरभ सनी अपार ।

मानो ससि सुतभानु मिलि करत सुहृदता सार ॥

परि पन्नन के भूमका लहरें लेत कपोल ।

मनो चन्द्र पै चन्द्र सुत करत चीकने चोल ॥

तिय कपोल पै तनिक तिल तन को करै उदोल ।

काका जानि कलानिधैं गह्यो सूरमुख गोद ॥

बसन्त सतसई—महाकवि बसन्त सिंह 'ऋतुराज' पटियाला के राज्याश्रयी कवि थे । आपकी बसन्त सतसई के अतिरिक्त कृतियाँ हैं—नलदमयंती, बसन्त बहार, बसन्त विनोद, मोमम पर्व, गुरुवशतरु दर्पण, रूा बसन्त, कथा जगदेव पँवार तथा सिखावन राजनीति । यह सतसई अन्योक्ति अलंकार पर आधारित है । आपकी वृजभाषा रचनाएँ गुरुमुखी लिपि में प्राप्त हैं—

आपकी रचना के कुछ नमूने इस प्रकार हैं—

हंस—तू मरान बैठत कहाँ, पंथ सँवार सँवार ।

यहाँ खोर अरु नीर कौ, रहत भाव इकसार ॥

मराल—तू रसाल सबकी सुखद, देन सुफल रसभीन ।

याही तैं विधि करत नहिं, तोहि कबै पतहीन ॥

अधर—कढन देहु मत बदन तैं, अरे अधर अस बोल ।

नाहक बसत परोस पर, छूटे जाहि कपोल ॥

आनन्द प्रकाश मतसई—

इस सतसई के रचयिता पटियाला दरबार के कवि-दलसिंह थे । इनकी अन्य कृतियाँ हैं 'रत्नहजारा' और 'भारती भण्डार' रत्नहजारा का रचनाकाल संवत् १९०५ है ।

उपर्युक्त सतसइयो के अतिरिक्त भी हिन्दी में प्रचुर सतसई-साहित्य प्राप्त होता है । प्राचीन सतसईकारों की परम्परा में पंजाब के कवि कीर्ति सिंह कृत 'सतसई रामायण' अमेठी के राजा गुरुदत्त सिंह कृत 'भूरति सतसई' तथा काशी नरेश उदितनारायण सिंह के राजाश्रयी कवि रामसिंह कृत 'रामसतसई' (१८८७ ई०) तथा पं० अम्बिकादत्त व्यास पणौत 'सुकवि सतसई' उल्लेखनीय हैं ।

सतसई अभिधान से प्राप्त अन्य सतसइयाँ हैं—शिवदत्त काव्य तीर्थ कृत 'शिव सतसई' (सं० १९६९) वियोगी हरि कृत 'वीर सतसई' सं० १९८४, श्री रामेश्वर करण कृत 'करण सतसई' (सं० १९९१) जानकी प्रसाद रामगुलाम द्विवेदी कृत 'जानकी सतसई', रामेश्वर अध्यापक कृत 'करण सतसई', हरिऔध कृत 'हरिऔध सतसई', कन्हैयालाल सहल कृत 'वीर सतसई' (सं० २००५), गुलाब सिंह धाऊ कृत 'प्रेम सतसई' महेश चन्द्र, जगतसिंह सेगर कृत 'किसान सतसई', महेशचन्द्र प्रसाद कृत 'सदेश सतसई', (१९८७), 'रामचरित' उपाध्याय कृत 'ब्रज सतसई', राजेन्द्र शर्मा कृत 'ज्ञान सतसई' (१९५८), उल्फतसिंह 'निर्भय' कृत 'किसान सतसई', गंगानारायण बाजपेयी कृत 'शृंगार सतसई' (सं० २०२३), तथा श्री पन्नालाल मानस कृत 'मानस सतसई' आदि सतसइयो का उल्लेख मिलता है ।

भाषा भेद के साथ ही समय परिवर्तन के साथ-साथ विषय परिवर्तन भी इन विविध सतसइयो में मिलता है । बिहारी से प्रारम्भ होने वाली हिन्दी सतसई की परम्परा की बहुत सी कड़ियाँ अभी लुप्त हैं या उनके बारे में संदेह हैं । तुलसी सतसई, रहीम सतसई, वृन्द कृत 'यमक सतसई' आदि के सम्बन्ध में निश्चित सूचनाओं के अभाव में फिलहाल इन्हे इस परम्परा में नहीं रखा जा सकता । प्राचीन साहित्य के भण्डार को जैसे-जैसे देखा जायगा वैसे-वैसे अनेक महत्वपूर्ण सतसइयो के सम्बन्ध में जानकारी मिलेगी ।

हिन्दी की ही बोली राजस्थानी में कवि सुय मल्ल की भाँति अन्य कवियों की भी इसी परम्परा की सतसइयाँ मिल सकती हैं ।

बिहारी : शृंगार और यौवन का कवि

• श्री बॅरन हालेंड

उठते यौवन और किशोरावस्था के प्रेम का मर्मस्पर्शी वर्णन आधुनिक हिन्दी काव्य में सामान्य विषय है। प्रकृति के रूपको के प्रयोग करते-करते निराला जी ने अपने “परिमल” संकलन में इनके विषयो को स्पष्ट रूप से सामने रखा है “प्रथम प्रभात” में वह कहते हैं—

‘तरुण अरुण यौवन प्रभात विज्ञान
प्रथम सुरभि में भर उन्माद विकास
अभी अभी आई थी मेरे पास।’

“जुही की कली” में उठता यौवन फूल का रूप ग्रहण करता है। “अमल-कोमल तनु तरुणी” जो पहले छन्द में सोती थी बाद में वायु-यौवन के झकझोर डालने से चौंक पड़ी और—

‘चकित चितवन निज चारो ओर फेर
हेर प्यारे को सेज पास
नम्रमुखी हूँसी—खिली,
खेल रङ्ग प्यारे संग।’

पन्त जी की “सोन-जुही” के पहले भाग में एक “सोनजुही की बेल लवेली” समान रूप से व्यङ्ग्य करती है—

‘यह ममता की मधुर लता
मन के आंगन में छाई !
सोनजुही की बेल लजीली
पहिले अब मुसकाई !’

भारतीय काव्य का यह झुकाव भारतीय समाज के व्यक्तित्व से उत्पन्न हुआ मालूम होता है। इस समाज में किशोरावस्था का बड़ा ध्यान रखा जाता है। स्वाभाविक रूप से वह युवावस्था के आवेश, उत्साह और नयी भावनाओं का जीवन के लिए मनोवैज्ञानिक निश्चिन्तता और प्रौढ़ता के प्रभाव को पहचानता है। इस सिद्धान्त का सबसे स्पष्ट उदाहरण तो शादी-बारात से सम्बन्धित परम्पराएँ मानी जा सकती हैं। ये परम्पराएँ प्रदर्शित कर देती हैं कि प्रेम-सम्बन्ध में खाली शारीरिक भाव ही नहीं आन्तरिक भाव भी हैं।

ये आद्य भावनाओं की याद आदमी के अन्तरतम मन में रखी जाती हैं और उस पर अपना प्रभाव डालती रहती हैं जैसे अपने "युक्ति" में निराला जी कहते हैं :—

‘गत रागो का सूना अन्तर
प्रतिपल तब भी मेरा सुलकर
भर देगा जीवन—
मन हो सर्वसृजन
मोह पतन में भी तो रहते हैं हम
तम कण्ठ चुम’

कविताओं के माध्यम से यानी सौन्दर्य-परक वर्णन में युवावस्था की भावनाएं परिलक्षित की जाती हैं। उनके रचने और पढ़ने से कवि और रसिक ये भावनाएं क्रमशः व्यक्त कर सकते हैं और अनुभव कर सकते हैं।

कलात्मक अभिव्यक्ति से किशोरावस्था की भावनाओं का वर्णन करने की परम्परा पुराने संस्कृत साहित्य से उत्पन्न होती है। कालिदास और भर्तृहरि जैसे महान् कवियों की रचनाएं यह तथ्य प्रमाणित करती हैं।

अपभ्रंश साहित्य में हाफ को गाथा सप्तशती से यह परम्परा चलती आयी है। मगर पुराने ब्रज के कवि बिहारीलाल ने उस परम्परा को जारी रखने में उन भावनाओं पर सबसे बड़ा ध्यान दिया गया है।

पश्चिम-निवासी की दृष्टि से बिहारीलाल की रचना का महत्व यह है, कि वह हमारे साहित्य में एक कमी पूरा कर सकती है और एक साथ ही हमें भारतीय समाज के एक प्रभावशाली पहलू को जो अब तक प्रभावकारी रहा है परिचित करा सकते हैं।

आजकल के कटुतापूर्ण और अवज्ञापूर्ण पाश्चात्य काव्य में सौन्दर्य परक वर्णन वास्तव में अविद्यमान हैं। गिन्जबर्ग और सेलीन जैसे कलाकार साहित्य को अभ्रियता की सीमा तक ले चले हैं और दूसरे कलाकार बुद्धिवाद में और शब्दिक निरर्थकता में फँस गये हैं।

इस कारण बिहारी सतसई का एक अंग्रेजी अनुवाद मले ही दोषपूर्ण हो फिर भी पाश्चात्य साहित्य कुछ लाभ उठा कर आनन्दित हो सकेगा। दोषपूर्ण इसलिए कि गैनिकाप्पन सबसे सुन्दर और पेचीदी रचनाओं में से एक होकर सतसई का अनुवाद नाट्य काल में ही नहीं असम्भव भी माना जाता है। आनन्दित करने वाला

यह काव्य युवावस्था की उत्तेजक भावनाओं से चमकता है। नाट्य के कुछ दृश्यों के अनुवाद नमूने के रूप में प्रस्तुत हैं—

चितई ललचीहैं चलनु डटि घूँघट पट माँह ।

छल नौ चली छुवाइ कै छिनकु छबीली टाँह ॥

She stopped, took a longing look from eyes behind the
veil,

Then artfully touching me a moment with her lovely
shadow, left.

तत्री-नाद कबित्त-रस सरस राग रति-रग ।

अनबूडे बूडे नरे जे बूडे सब अंग ॥

In sound of strings, poetic taste, zestful song, the act of
love,

The half-immersed are sunk, saved the wholly drowned.

नव नागरि तन-मुलुकु लहि जौबन आमिर जौर ।

घटि बढि तैं बढि घटि रकम करी और की और ॥

Prince youth besieged the land of adolescent form,
Made large and small wealth small and large in overall
reform.

गिरि तैं ऊँचे रसिक-मन बूडे जहाँ हजार ।

वहै सदा पनु नरनु कौ प्रेम-पयोष पगार ॥

Where thousands of loving hearts, higher than hills,
have plunged,

That sea of love is ever a ditch for brutish ones.

रनित भृङ्ग-घंटावली भरित दान मधु-नीर ।

मंद मंद आबतु चलयौ कुंजर कुंज-समीर ॥

With musk of oozing juice, bells of buzzing bees,
Slowly, slowly he proceeds, the elephant, forest breeze,

प्रजड़्यौ आगि बियोग को बह्यौ बिलोचन-नीर ।

आठौं जाम हियौ रहै उड़्यौ उसास-समीर ॥

Flaming from parting's fire, flowing with the fluid of
the eyes

On a sigh's wind, twenty-four hours a day, her heart flies
(दोही का क्रम "बिहारी रत्नाकर" के अनुधार है ।)

बिहारी की भाषा

• डा० ललित शुक्ल

‘दीरख दोहा अरथ के आखर थोरे आहि’ को ध्यान में रख कर यदि बिहारी की भाषा पर विचार किया जाय तो पता चलता है, कि बिहारी को शब्दों की प्रकृति और अर्थ की विवृति का पूरा ज्ञान था। ज्योतिष, धर्मशास्त्र, रसायन शास्त्र, इतिहास, भूगोल और काम शास्त्र के शब्दों के प्रयोगों में बिहारी ने अपने चातुर्य और शिल्प-साधना का अच्छा परिचय दिया है।

भाषा के क्षेत्र में बिहारी अपने युग के अन्य कवियों से अलग दिखायी पड़ते हैं। पद्याकर और देव की भाषा से साम्य ढूँढा जा सकता है किन्तु बिहारी की भाषा की प्रकृति सर्वथा अलग और स्वतन्त्र है। मुहावरा, अलंकार, शब्द-शक्ति आदि अर्थ के प्रकटीकरण की जितनी शैलियाँ हैं उन सब को कहीं-कहीं बिहारी ने एकत्र कर दिया है।

पहुला हारु हियै लसै, सन की बँदी भाल ।

राखति खेत खरे खरे, खरे उरोजनु बाल ॥

‘पहुला’ शब्द के अर्थ का टंटा यहाँ नहीं खड़ा करना है। केवल इतना समझना पर्याप्त होगा कि यह फूलों का हार है जिसे गाँव की स्त्रियाँ पहनती हैं। रत्नाकर जी की व्याख्या खींचतान वाली लगती है। उनके उदाहरणों में एकाध उपयुक्त जान पड़ते हैं। यह प्रयोग आवश्यक इसलिये है, क्योंकि यह व्यक्ति वाचक सज्ञा है। ‘सन की बँदी’ का सौन्दर्य दृष्टि-बोध का परिणाम है। व्यंजना और मुहावरे का कमाल नीचे वाली पंक्ति में है। खेत राखना, खेत रखाना, मोहित करना, भार गिराना, खड़े होकर, खड़े हुए लोगों को, खड़े उरोजों वाली और खड़े उरोजों के प्रभाव से आदि अर्थ भाषा की शक्ति को प्रकट कर रहे हैं।

भाषा के विविध प्रयोगों से परिचित होकर भी कवि अपनी भाषा का अलग अस्तित्व रखता है। यह बात बिहारी की भाषा पर भी लागू होती है। संस्कृत शब्दों की बहुलता से युक्त बिहारी की ब्रजभाषा के प्रयोग में युग से हटकर परिवर्तन किये गये हैं। औरखेनी और माणधी से प्रयुक्त होने वाले शब्दों को बिहारी ने आवश्यक-

कता के अनुसार तोड़ा-मरोड़ा है। वस्तुतः बिहारी की भाषा सब कुछ कहकर भी अपने में कुछ न कुछ छिपाये रहती है।

क्रिया पदों की पुनरुक्ति से भाषा को चार बनाते हुए बिहारी लिखते हैं :

हँसि हँसि हेरति नवल तिय, मद के मद उमदाति ।

बलकि बलकि बोलति बचन, ललकि ललकि लपटाति ॥

‘हँसि’ और ‘बोलति’ में वह बात नहीं है जो ‘उमदाति’ और ‘बलकि’ में है। ‘ललकि’ क्रिया का प्रसंगार्थ भी अधिक व्यञ्जना पूर्ण है। लोक-भाषा में बहुत सारी क्रियाएँ ऐसी हैं जिनकी तुलना में वही अर्थ प्रकट करने वाली क्रियाएँ खड़ी बोली में नहीं हैं। ‘यो’ से अन्त होने वाली क्रियाएँ ब्रजभाषा में अधिक हैं। बर्यो, पर्यो, गर्यो, मित्यो आदि प्रयोगों से इस बात का साफ पता चलता है। ‘यो’ का प्रयोग ब्रजभाषा के अतिरिक्त अन्य भाषाओं में नहीं मिलता है। कुछ प्रयोग बैसवारी के ऐसे हैं जिन्हें इस सन्दर्भ में उद्धृत किया जा सकता है किन्तु उनमें ब्रजभाषा जैसा माधुर्य नहीं पाया जाता।

‘लगाना’, ‘बसाना’, ‘आना’, ‘जाना’, आदि प्रयोगों में ‘इ’ लगाने से बड़े में अधिक अर्थ भर जाता है। ‘लगाइ’, ‘बसाइ’, ‘आइ’ तथा ‘जाइ’, का अर्थ ‘लगाकर’, ‘बसाकर’, ‘आकर’ और ‘जाकर’ होता है। क्रियाओं की इस प्रकृति का लाभ बिहारी ने बड़े यत्न से उठाया है। खड़ी बोली का एक वाक्य है—‘मन्दिर दिखाई पड़ रहा है।’ इस वाक्य में देखना, पढ़ना, रहना तथा है के साथ चार क्रियाएँ हैं। लम्बाई क्रियाओं ने बढ़ाई थी। भोजपुरी में यह वाक्य होगा—मन्दिर लउकत ब तथा अवधी में ‘मन्दिर देखात अहे।’ इससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि लोक-भाषाओं की प्रकृति संश्लेषणात्मक है। मुख-मुख की दृष्टि कथन में सुकरता सभी पसन्द करते हैं। बिहारी तो दोहाकार हैं। उनके लिये भाषा की यह प्रकृति वरदान है। कभी-कभी संज्ञाओं को क्रिया बनाकर बिहारी काम चला लेते हैं। ‘अनुराग’ से ‘अनुरागि’, ‘नाच’ से ‘नाचि’, ‘चाह’ से ‘चाहि’, ‘बोल’ से ‘बोलति’ के प्रयोग भाषा की अर्थवृत्ता को स्पष्ट करते हैं।

समानुपातिक स्तर पर विचारने से बिहारी के काव्य में तत्सम शब्दों का प्रयोग सर्वाधिक हुआ है। उसके बाद क्रमशः अर्द्ध-तत्सम, तद्भव तथा अरबी और फारसी के शब्दों का नम्बर आता है। बिहारी के श्लेष की महिमा निराली है। श्रृंगारी शब्दों में ही वे ज्योतिष, वैद्यक, नीति-शास्त्र और धर्म-शास्त्र आदि जाने किन-किन क्षेत्रों के शब्दों का अर्थ भरते हैं। यह भाषा की निपुणता और पाणिडित्य का है ‘मंगम बिन्दु सुरंग’ वासा दोहा इतना सुगठित है कि श्लेष के

आधार पर अर्थ में बाधा नहीं पड़ती । 'रस' और 'नारी' के श्लेष से चमत्कार बढ़ जाता है । इस दोहे में अधिकांशतः तत्सम शब्दों का प्रयोग हुआ है । यही नहीं, पूरी सतसई में प्रतिबिम्ब, प्रभात, द्विज, रति, पीन, सिंधु, निकुञ्ज, कज्जल, काल विपाक, निदाघ, मुकुर, इन्दोवर, अलिपुज, बिबुक्, कोकनद, मकरन्द, तन्त्रीताद तथा जातरूप जैसे तत्सम शब्दों का प्राधान्य है । हाँ क्रियाएँ ब्रजभाषा की हैं । शुद्ध शब्दों से बनायी गयी क्रियाएँ भी ब्रजभाषा की हो गयी हैं ।

भाषा की विचार-दृष्टि यह सोचने पर बाध्य कर देती है कि सतसई में कलात्मक सज्जा अधिक है अथवा सहज बोध एवं भाव सम्प्रेषण की शक्ति । अपने रचना कौशल में बिहारी रीतिकाल में सर्वश्रेष्ठ हैं । प्रत्येक शब्द को पहले ठोंक बजाकर देख लेते हैं तब उसे प्रवेश की अनुमति देते हैं । इसीलिये वह अपनी कक्षा में बैठ कर पूरा काम करता है क्योंकि उसकी स्थिति संस्तुति परक नहीं होती है । शब्दों का दारिद्र्य बिहारी के कवि के यहाँ नहीं पाया जाता । इसी गुण से रीझ कर एक बार पद्यसिंह शर्मा ने कहा था—

‘भाषा पर बिहारी का आसाधारण अधिकार था । सतसई की भाषा ऐसी विशुद्ध और शब्द-रचना इतनी मधुर है कि सूरदास को छोड़ कर दूसरी जगह उसकी समता मिलवी दुर्घट है ।’

पूरी तरह देखने-परखने से उक्त कथन की प्रामाणिकता साफ जाहिर हो जाती है । एक बार कुछ लेखकों ने बिहारी की भाषा को बुन्देलखण्डी बताया था किन्तु प्रयोग बहुलता इस मत को परिपुष्ट नहीं करती । यदि जन्म का आधार लेकर कोई इस बात को प्रमाणित करता है तो भी बिहारी के साथ न्याय नहीं होगा । कवि का दृष्टिकोण भाषा के सम्बन्ध में इतना 'वेजिटेरियन नहीं होता' । समाज भी अन्यान्य परिचित-अपरिचित भाषाओं के शब्दों को स्पृश्य समझकर अपनाता है इसलिये यह मत निराधार सा लगता है ।

विदेशी भाषाओं में अरबी और फारसी के शब्दों की गुजाइश बिहारी के यहाँ है । उनके समय में इन भाषाओं का प्रचलन था । जब भक्तिकाल के कवि इन भाषाओं के प्रभाव से नहीं बच सके तब बिहारी का क्या कहना । इनका सम्बन्ध तो दरबार से था ही । वहाँ से छन कर तमाम सहज शब्द जन सामान्य में बोलें जाने लगे । हमाम, हुकूम, हज़ार, कजामी, चश्मा, नेजा, अदब, अहसान, कबूल, सबी, रकम, मुमान तथा पायन्यदाज आदि शब्दों के प्रयोग पूरी सतसई में बिखरे पड़े हैं । ऐसे शब्दों का प्रयोग बिहारी ने अपनी भाषा में बड़े अधिकार पूर्ण ढंग से किया है । इस बात के आधार पर दो तथ्य नामने आते हैं—

एक तो बिहारी को इन भाषाओं के शब्दों की पूरी जानकारी थी ।

दूसरे इन शब्दों का प्रचलन सामान्य जनता में भी संभव हो सकता है । सभी शब्दों के सम्बन्ध में तो यह बात नहीं कही जा सकती है पर फौज, अंगूर, नोल, कबूतर, गुलाब, गुमान, दमामा, दरबार, फातूस, बहार आदि शब्दों का प्रचलन गाँव-गाँव में है । और फिर यह आवश्यक नहीं है कि कवि भाषा लिखते समय प्रत्येक व्यक्ति का ध्यान रखे । वस्तुतः भाषा अभिव्यक्ति का साधन है । उसके प्रयोग की सुविधा अभिव्यक्तीकरण के अनुसार कवि को होनी चाहिए । इतना सब होते हुए भी कही कही बिहारी ने संस्कृत से सीधा सहारा लिया है :

अनलस्तम्भन विद्या, सुभग ! भवान्नियतमेव जानाति ।
मन्मथ चराग्रि तप्ते, हृदि में कथमन्यथा वसति ॥

बिहारी कहते हैं—

बिरह-विथा-जल-परस-बिन बसियत मो हिय-ताल ।
कछु जानत जलथंम विधि, दुरजोवन को ताल ॥

श्री कण्ठचरित का एक प्रसंग है—

केलिप्रदीप-उतिका-प्रतियात नाभि-
निष्कञ्चुका कुच भुवो बभुरंगनानाम् ।
कन्दर्प-भूभुजि मनो भवनं प्रविष्टे,
सीमन्तिता इव हिरण्मय-वेश्मदण्डाः ॥

बिहारी की उक्ति है—

मकराकृत गोपाल के सोहत कुडल कान ।
धँस्यो मनो हिय घर ससर, ड्योढी लसत निसान ॥

इस प्रकार की समता उन्हीं स्थलों पर मिलती है जहाँ बिहारी ने किसी शास्त्र सम्बन्धी बात कही है । जहाँ कहीं ऐसी समता है वहाँ बिहारी की प्रतिभा पृथक् दिखायी पड़ती है । किसी बात को पचाकर अपनी बनाकर और हो सके तो कुछ इजाफा करके कहने में अच्छा रहता है । इन उदाहरणों से स्पष्ट हो जाता है कि संस्कृत के छन्दों का भाव बिहारी की अभिव्यक्ति की मौलिकता में कोई बाधा नहीं पहुँचाता ।

भाषा की चाखी ध्वनि और व्यंजना पर निर्भर करती है । बिहारी की भाषा में एक साथ कई भाषा के शब्द मिल सकते हैं किन्तु उनकी उपयोगिता इस बात में होती है कि प्रसंग गर्भत्व और नयी अर्थ विवृत्ति के सम्बन्ध में उनका महत्व अधिक

होता है। जहाँ कहीं अरबी-फारसी आदि भाषाओं के शब्द आये हैं प्रायः उनका रूप पारिभाषिक बन गया है। इसलिये एक ओर वे पाठक को नया ज्ञान देते हैं दूसरी ओर उनके माध्यम से शब्द-शक्ति द्वारा नया अर्थ सामने आता है। आखिरी की विलक्षण झलक का एक प्रसंग है :

आज कछू औरै भए, छए नए ठिकठैन।

चित के हित के जुगल ए नित के होहि न नैन ॥

इस दोहे में 'आज', 'कछू', 'भए', 'नए', 'चित', 'हित', आदि प्रायः सभी शब्द प्रचलन में हैं। बिहारी के युग में भी रहे होंगे, इस समय भी हैं। 'जुगल' शब्द तुर्की भाषा के 'जुगल' का बिगड़ा रूप है जो जनता में व्यवहृत होता है। नयनों के प्रसंग में जुगली का दोषारोपण कितना काव्यात्मक है। 'जुगल' शब्द ब्रज और अवधी के शब्दों के बीच अनादृत सा नहीं लग रहा है। सचमुच बिहारी शब्दों के पारखी थे। इसलिये थोड़ा परिवर्तन करके शब्द में नया रंग भर देते थे। 'और' को 'औरै' बनाने में अर्थ में जो वृद्धि होती है वह किसी से छिपी नहीं है। सानुप्रासिकता का गुण तो बिहारी की कलम का अनुगामी है।

जहाँ शब्दों में दोहरे अर्थ पाये जाते हैं वहाँ व्यंजना के आधार पर कुछ न कुछ नया आ ही जाता है। स्त्री सम्बन्धी पर्यायों के युक्त एक दोहा है :

बामा, भामा, कामिनी कहि बोलौ प्रानेस।

प्यारी कहत खिसात नहि, पावम चलत विदेस ॥

बामा, भामा और कामिनी का सम्बोधन नायिका इसलिये चाहती है क्योंकि नायक वर्षा ऋतु में परदेश जा रहा है। कुटिला, क्रोध करने वाली तथा स्वार्थिनी कहलवा कर अपना आक्रोश व्यक्त करती है। उसे 'प्यारी' में वह बात नहीं मिलती क्योंकि 'बामा' और भामा आदि में व्यंग्य की जो बात छिपी हुई है वह शब्द का चमत्कार है।

अद्यपि बिहारी ने शब्द-साधना पर विशेष ध्यान दिया था किन्तु कहीं-कहीं कुछ शब्दों के ऐसे प्रयोग मिलते हैं जो किसी अंचल विशेष अथवा दरबार विशेष के लगते हैं। आज उनके प्रयोग घिमकर समाप्त हो गये हैं इसलिये ऐसे शब्द 'अजन्बी' से लगते हैं। 'मुरासा', 'सबील', 'अरगट', 'कुलिग', और 'मरगजा', जैसे शब्दों के लिये पाठकों को सोचना पड़ता है। अर्थवती भाषा लिखने में बिहारी की कुशलता बेजोड़ है। संश्लिष्टता, सदाग्री, अभिव्यक्ति की सहजता, स्वाभाविक आलंकारिता और व्यंजना व्यापार से युक्त भाषा लिखने में बिहारी अनुपम है।

बिहारी का शब्द-विधान

● डा० जीवन प्रकाश जोशी

काव्य में शब्द की महत्ता सबसे प्रथम है। काव्य रचना में पहले शब्द-बोध होता है फिर अर्थ-भाव और रस-बोध होता है। काव्य के रचना तंत्र में भी शब्द विधान पहले है। हाँ, काव्य के लक्ष्य की दृष्टि से रस की प्रधानता है किन्तु फिर रस निष्पत्ति के लिये भी पहले 'पद' की उपयुक्तता और महत्ता काव्य लक्षण के प्रथम आचार्य भरत मुनि ने नाट्य-शास्त्र में काव्य की पहली परिभाषा करते हुए, इस प्रकार पहली ही पंक्ति में ही प्रकट कर दी है :—

“मृदु ललितपदाद्यं गूढं शब्दार्थं हीनं” : यहाँ शब्द ही काव्य का प्रथम शिखर-न्यास है। अन्य आचार्यों ने भी पहला शब्द ही प्रायः काव्य के लिए प्रयुक्त किया है—‘शब्दार्थो सहितौ काव्यम्,’ शब्द-शक्ति और गुण रीति अलंकारों में जो कि काव्य रचना तंत्र के विशिष्ट उपकरण हैं—सभी शब्द के प्रजाजन हैं। तात्पर्य यह है कि काव्य रचना में शब्द विधान का व्यापक व्यापार है।

आचार्य जगन्नाथ ने ठीक ही कहा है :—

“रमणीयार्थं प्रतिपादका. शब्द काव्यम्” । Colondge ने शब्द की काव्यगत आंतरिकता और उसके विधान को जो महत्ता दी है वहाँ जैसे काव्य की एक महत्वपूर्ण परिभाषा बनी है। वे कहते हैं ‘Poetry is the best words in the best orders’ यहाँ Best जैसे शब्द का विश्लेषण नहीं, भाग है और जो काव्य विधान के लिए अनिवार्य है। पाश्चात्य विद्वान टैनीसन ने भी एक स्थल पर उत्तम शब्द की महत्ता ‘lovely words’ कह कर स्वीकारी है। यह सर्वथा सत्य है कि उत्तम शब्द विधान से ही उत्तमोत्तम काव्य की रचना करने में प्रायः कवियों को सफलता मिलती है—चाहे वह एक पक्षीय—कला पक्षीय ही क्यों न हो। किन्तु ऐसे कवियों का काव्य भी साहित्य में अपनी महत्ता रखता है। बिहारी और उनके काव्य की सफलता और महत्ता का आधार वास्तविक रूप में उनका शब्द-विधान ही है, जिसको अलंकार, गुण, शब्द-शक्ति या अन्य किसी भी रूप में प्रशंसा नाम से ग्रहण किया जा सकता है यहाँ पर बिहारी के काव्य में उनके शब्द-विधान

के कुछ महत्वपूर्ण पहलुओं पर ही प्रकाश डालेंगे। कुछ का कारण है स्थानाभाव।

हिन्दी साहित्य प्रेमी जानते ही हैं कि लगभग १२, १३ वीं शताब्दी से ब्रज बोली का छुटपुट प्रयोग खुसरो, कबीर और अन्य संतों के काव्य में आरम्भ हो गया था, किन्तु उसका साहित्यिक सहज सुष्ठु प्रयोग अष्टछाप के कवियों ने किया। सूरदास ने ब्रजभाषा को साहित्य के सृजन में परिनिष्ठित रूप दे दिया। सूरदास की ब्रज भाषा में समस्त सरस भावों को वाणी देने की क्षमता जरूर आ गई किन्तु उसमें नक्काशी या शिल्प का समाहार उनसे बढ़कर रीतिकालीन कवियों ने किया। रीतिकालीन कवियों में बिहारी अग्रगण्य हैं। बिहारी की भाषा में व्याकरण की शिक्षा लता रही, लेकिन उसमें नक्काशी और भगिमा बेजोड़ है। यह उनके शब्द विधान के कारण है। बिहारी की भाषा भले ही व्याकरण बाहिनी न हो किन्तु उनके शब्द अजीब चित्र विधायक हैं और उन शब्दों में सामंती युग की विलासी कलात्मक एषणा की अत्यन्त प्रभावशाली अभिव्यक्ति है। यहाँ उनका संकेतिक उत्प्रेक्ष अपेक्षित है।

बिहारी ने अपने काव्य विधान में परम्परागत और इस्लामी प्रभाव सम्मत शब्दों का बड़ा सघा हुआ प्रयोग किया है। दोनों ही प्रकार के शब्दों का सम्मिलित विधान उनके सामंतीयुग के वातावरण की अपरिहार्य माँग थी। बिहारी ने इस माँग को अनिवार्य माना समझा और उसकी पूर्ति के लिए उन्होंने दोहा जैसे लघु छंदों में अपनी सूझ का सारा बल लगा दिया। उनके दोहों की प्रसिद्ध और प्रभाव शक्ति आज भी इसका प्रमाण है।

परम्परागत शब्द-विधान में बिहारी ने तत्सम, अर्धतत्सम, तद्भव शब्दों का प्रयोग किया। अरबी, फारसी, शब्दों का प्रयोग उनका स्वतंत्र और इतस्ततः ब्रजभाषा की प्रवृत्ति के अनुकूल कुछ घुमाव-फिराव लिये भी दिखलाई पड़ता है।

परम्परागत शब्दों में समास प्रबल है जैसे :

‘रनित-भृंग-घंटावली भरिल दान मधु-नीर।’

बिहारी के शब्द विधान में समास ऐसे दृढ़ सम्बल रहे हैं जिससे बड़ी से बड़ी अभिव्यक्ति का सकल बंधन बंध सका है। बिहारी की शिल्प क्षमता पर आश्चर्य होता है कि बार-बार उन्हें एक के मनःमो में भाषा की झुंझी कायम रख सके हैं। उनमें संस्कृत समासों की भी अर्थ दुरुहना नहीं प्रतीत होती।

बिहारी ने संस्कृत के जो तत्सम शब्द लिखे हैं, जैसे अभिसार, संकेत, मिलन

वियोग आदि वे परम्परागत होते हुए भी ब्रजभाषा काव्य-शैली में एक प्राण प्रतीत होते हैं ।

अर्ध-तत्सम शब्दों के विधान में बिहारी ने संस्कृत के तत्सम शब्दों में अपनी ओर से मौलिक परिवर्तन करके उन्हें अभिव्यंजन के अनुकूल दिशा दे दी है, उनके अर्ध-तत्सम शब्दों की ध्वनि गुरुता और लघुता विशेष प्रभावशालिनी प्रतीत होती है । जैसे कुलाहल (कोलाहल), दरपन (दर्पन), नितप्रति (नित्यप्रति) निरमोही (निर्मोही) निस (निशि) आदि । अर्धतत्सम शब्दों के विधान में बिहारी ने ब्रजभाषा को जहाँ कुछ मौलिकता से समृद्ध किया है वहाँ दोहो में ध्वनि की नाजुकता पैदा की है । 'कुलाहल' शब्द 'कोलाहल' से अपेक्षाकृत अधिक बुलबुलाहट पैदा करता है । इसी प्रकार दरपन में दर्पण की अपेक्षा अधिक ध्वनि सहज है । कहने का तात्पर्य यह है कि अर्धतत्सम शब्दों के प्रयोग में बिहारी ने सूक्ष्म ध्वनि लालित्य लाने का ध्यान रखा होगा ।

बिहारी ने तत्सम शब्दों की गठन की है । ऐसे शब्द संस्कृत शब्दों की विकृति लगते हैं । जैसे पच्छीन (पक्षियों को), विचच्छनी (विनश्यत होने पर भी), लिलाट (ललाट) आदि । इस प्रकार के तद्भव शब्द विधान के कारण प्रायः बिहारी के दोहों में अर्थदुरुहता आ गई है । किन्तु ऐसी बात आघकाशतः नहीं है ।

फारसी-अरबी के शब्द विधान में बिहारी को बड़े मार्के की सिद्धि हुई है । इस प्रकार के शब्द प्रयोग में एक ओर वे शाही समय की बादशाही को गुदगुदाते हैं, दूसरी ओर वे ब्रजभाषा की शब्द-रूप समाहारिणी क्षमता को प्रकट करते हैं और सबके अन्त में सामंती युग की भद्रतापूर्ण शब्दों में सिमटी विचित्र स्थिति-अभिव्यंजन को भी छेड़ देते हैं । इजाफा, गुनही, गुमान, बेजा बहार, हमाम, आदि शब्द इसी बात की पुष्टि में उ. बिये जा सकते हैं ।

सतसई के दूसरे दोहे में इजाफा शब्द 'जोवन-नृपति-प्रवीन' समास और तद्भव शब्द विधान के साथ जुड़ा हुआ है । यहाँ दोहा दिये बिना काम बही ज़रूरत—

अपने अंग के जानि के, जोवन-नृपति प्रवीन ।

स्तन, मन, नैन, नितंब की बड़ी इजाफा कीन ॥

“इजाफा” शब्द इस दोहे में अरबी भाषा का है जिसका अर्थ पारिभाषिक है, कि ऐसी वृद्धि जिसे कोई बादशाह खुश होकर किसी को प्रदान करता है और इस दोहे के अनुसार यौवन का बादशाह स्तन, मन, नैन, नितंब, का इजाफा कर रहा है । इजाफा शब्द यहाँ इस्त्वामी का सारा ऐश्वर्य वीच लिये है बिहारी ने

इस एक ही शब्द से तब न जाने कितनी बादशाही सूटो होगी, इसे कौन कहे ? इसी प्रकार बिहारी के विदेशी शब्द-विधान को विशेषता यह है कि वह ब्रजभाषा के साथ पूरी तरह एक मेल है, उममे सामंती युग की अनूठी भाङ-फानूसी झिलमिला-हट और वह माला के महत्वपूर्ण दाने-सा भी प्रतीत होता है ।

बिहारी ने बहुत से अप्रचलित शब्दों का प्रयोग किया है, कुछ गढ़े भी हैं, और क्रियापद सज्ञा और विशेषण पद भी गढ़ कर प्रवाह के साथ प्रयुक्त किये हैं । जैसे ब्रज के शब्द 'ऊजरा' के स्थान पर 'उजाम' प्रयोग किया है । "उडाना" क्रिया के स्थान पर 'उडायक' आदि । इसी प्रकार साडी के लिए 'सिलवट' शब्द प्रचलित है किन्तु बिहारी ने 'सलोट' का प्रयोग किया है । 'गठरी' या मोटरी के स्थान पर "मोट" शब्द का अप्रचलित प्रयोग किया है । सलोट और मोट शब्द एक ही दोहे में आए हैं देखिये

नटि न सीस साबित भई लुटी सुखनु की मोट ।

चुप करिए चारी करति सारी-परी सलोट ॥

यहाँ "साबित" शब्द विदेशी है जो दोहे में अपनी मत्ता पूरी तरह दिखाए खाए हुए हैं "साबित" के भई का अर्थ है अप्रमाणित के साथ भई ब्रजभाषा की क्रिया लगी है जो उसे विदेशी नहीं रहने दे रही है ।

'निवाज' शब्द में 'बौ' प्रत्यय लगाकर बिहारी ने "निवाजिबौ" क्रिया है जो फारसी शब्द को ब्रजभाषा का सा बना देता है ।

इस प्रकार बिहारी का शब्द विधान अपने में एक महत्वपूर्ण कला प्रयास है । शब्दों के स्वरूप, प्रयोग, उद्योग, परिवर्तन और समाहार में बिहारी का कौशल हिन्दी के प्रायः सभी कवियों से विशेष है । छायावादी काव्य में जिस प्रकार अंग्रेजी शब्द-शिल्प का जैसा नवोन्मेष प्रधान है । उसी प्रकार रीति कालीन ब्रजभाषा के काव्य में बिहारी का अपना शब्द-शिल्प नवोन्मेष प्रधान है, और इस विधान के कारण बिहारी ने ब्रजभाषा को जहाँ व्यापक क्षेत्र प्रदान किया है, वहाँ उममे अभिव्यंजन की क्षमता और और कला को रस-रग से आकर्षक बना दिया है । ब्रजभाषा के अन्य कवियों के काव्य में ब्रजभाषा की इतनी समाहार शक्ति नहीं आ सकी । यदि बिहारी दोहों के अलावा अन्य छन्दों का प्रयोग भी करते तो उनके शब्द-विधान का और अधिक वैभव देखने को मिलता । अपने शब्द शिल्प विधान में नि सन्देह बिहारी मध्यकालीन सभी कवियों से अलग तथा अनूठे दिखलाई पड़ते हैं । शायद इसलिये वह मध्यकालीन अनेक कवियों की भीड़ में सबसे अलग ही पहचाने गये हैं ।

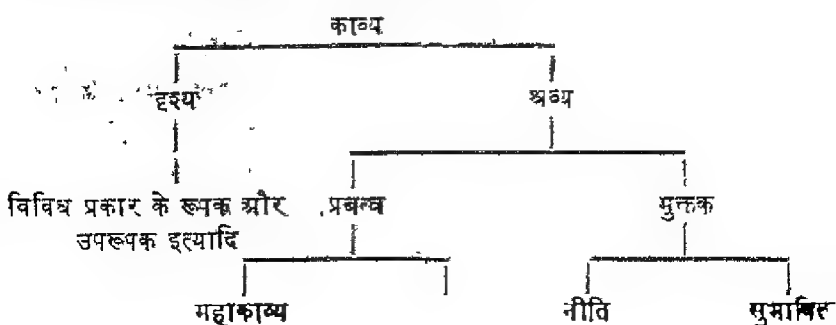
मुक्तक काव्य और

बिहारी के दोहे

● स्व० ललित प्रसाद मुकुल,

यदि काव्य-रचना का प्रवाह अजस्र और शाश्वत है तो काव्यानुरागियों का उसके प्रति आकृष्ट होना भी उतना ही शाश्वत मानना पड़ेगा, किन्तु काव्य-प्रेम एक वस्तु है और काव्यानुशीलन उससे भिन्न दूसरा व्यापार है। इसकी परम्परा भी कम प्राचीन नहीं। विशेष कर भारतीय काव्य-रचना और काव्य-मीमांसा का इतिहास तो और भी अधिक प्राचीन, पुष्ट, परिमार्जित और सुसम्पन्न रहा है। लेकिन दैव-दुर्विपाक से देश की युगों की पराधीनता के क्षणों में हमारे मानसिक क्षितिज पर कुछ ऐसा गहरा अन्धकार-सा छा गया था और हमारी अनुपम और कलात्मक काव्यनिधियों से हमारा सम्बन्ध ही प्रायः छूट सा गया था। इसका यह अर्थ नहीं कि काव्य सृजन अथवा उसके प्रति हमारे नैसर्गिक अनुराग की ही इतिश्री हो गयी थी। परन्तु मानसिक स्थिति कुछ ऐसी जरूर हो गई थी कि हम अपने काव्य के अनुशीलन और गम्भीर अध्ययन के प्रति उदासीन से हो गये थे।

निश्चय ही जातीय जीवन के लिए वह अत्यन्त शुभ घड़ी रही होगी जब नागरी प्रचारिणी सभा जैसी संस्था की नींव पड़ी होगी, क्योंकि हमें निस्संकोच कहना पड़ता है, कि आज के देशव्यापी हिन्दी साहित्य के कमरूद्ध अनुशीलन और अध्ययन का प्रारम्भ वही से हुआ। लगभग १९२३ या २४ में बाबू श्यामसुन्दर दास ने "साहित्यालोचन", हिन्दी संसार को भेंट किया था। हम कह सकते हैं कि साहित्यालोचन के प्राचीन और आधुनिक सिद्धान्तों के विवेचन का यह सर्वप्रथम सुन्दर प्रयास था, जिसने हमारे विविध विद्वानों का ध्यान सांस्कृतिक अध्ययन की ओर आकृष्ट किया था। उस समय की प्राप्त सामग्री के आधार पर काव्य का जो वर्गीकरण उन्होंने प्रस्तुत किया था वह कुछ इस प्रकार था :



यों तो यह वर्गीकरण भी कई प्राचीन आचार्यों के मत से समर्थित है, किन्तु नागार्जुन और कुबलयानन्द इत्यादि आचार्यों ने काव्य-विवेचन अन्य रूपों में भी किया है, जो कई अंशों में इस उपर्युक्त विवेचन से अधिक पुष्ट और सुव्यवस्थित कहा जा सकता है। उसका उल्लेख आगे चलकर यथास्थान किया जायगा। यहाँ इतना कहना पर्याप्त है कि बाबू श्यामसुन्दर दास जी के द्वारा सुव्यवस्थित ढंग से प्रस्तुत किया गया उपर्युक्त काव्य का वर्गीकरण कुछ इतना अधिक प्रचलित हो गया कि आज के हमारे हिन्दी काव्य के विद्वान और आलोचक इसके आगे और कुछ सोचते नहीं दोख पड़ते। इसी वर्गीकरण के आधार पर स्वयं बाबू श्यामसुन्दर दास जी ने "सतसई सप्तक" की भूमिका में अभिनव गुप्ताचार्य द्वारा दी गई "मुक्तक", की परिभाषा का उल्लेख किया है कि—

"पूर्वापरनिरपेक्षापि हि येन रस-चर्चणा क्रियते तदेव मुक्तकम्"

और इसकी व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा है कि जिस उक्ति में पूर्वापर का सम्बन्ध न हो किन्तु काव्य के अन्य आवश्यक गुण वर्तमान हों, वह मुक्तक काव्य कहलाता है। यहाँ तक तो किसी प्रकार की आपत्ति नहीं हो सकती, किन्तु इसी के बावजूद बाबू साहब ने यह कहा है कि "मुक्तक में रस की निष्पत्ति हो ही, यह भी आवश्यक नहीं, इसमें सुभाषित अथवा वाग्वैदग्ध्य की चमक हो।" अभिनवगुप्ताचार्य की परिभाषा के अनुसार तो बाबू साहब का उपर्युक्त कथन युक्तिसंगत नहीं उतरता। क्योंकि रस की स्थिति की शर्त स्वयं अभिनवगुप्ताचार्य ने ही 'रस चर्चणा क्रियते' कहकर अपनी परिभाषा में स्वीकृत कर ली है। यो भी हमारे यहाँ के काव्य शास्त्रों में रस को जो व्यापक संज्ञा लीकृत है, उसके अनुसार मुक्तक यदि काव्य कहलाने का अधिकारी है तो रस की निष्पत्ति आंशिक ही सही आवश्यक अवश्य है। तब थोड़ा सभसमंजस जरूर होता है कि समर्थन के रूप में अभिनवगुप्ताचार्य की परिभाषा देते हुए बाबू साहब ने मुक्तक में रस-निष्पत्ति को अनावश्यक कैसे माना? इस रहस्य को समझने के लिए मुक्तक की एक दूसरी परिभाषा भी देखनी चाहिए। अग्निपुराण में काव्य मीमांसा के प्रसंग में मुक्तक की परिभाषा इस प्रकार दी हुई है—

"मुक्तकं श्लोक एवैकश्चमत्कारः क्षमः सताम्"

इसमें स्पष्ट प्रश्न किया गया है कि मुक्तक क्या है? उत्तर मिला कि उस जनों द्वारा चमत्कार युक्त श्लोकबद्ध एक उक्ति ही मुक्तक है। इस परिभाषा में आवश्यक ही "चमत्कार" को छोड़ कर मुक्तक के साथ 'रस' की कोई शर्त जुड़ी हुई नहीं है। उक्त शब्दों के लिए बाबू साहब के ध्यान में यह परिभाषा भी रही होगी। अतः जो लोग कहें कि मुक्तक में रस की निष्पत्ति आवश्यक है, उनके लिए बाबू साहब की परिभाषा के साथ-साथ अग्निपुराण की परिभाषा को भी ध्यान में रखना चाहिए।

जो कुछ भी सही, निष्कर्ष यही निकलता है कि मुक्तक भी एक प्रकार का उच्चकोटि का काव्य है; अर्थात् रस, ध्वनि और अलंकार इत्यादि । साथ ही, चूँकि मुक्तक में प्रत्येक उक्ति की अपनी पृथक् सत्ता होती है, इस लिए वाग्वैदग्ध्य अथवा उक्ति-चमत्कार उसमें होना ही चाहिये । इसी स्थल पर मुक्तक काव्य से सम्बन्ध उक्ति-वैचित्र्य तथा वाग्वैदग्ध्य के मर्म का थोड़ा सा विस्तृत विवेचन आवश्यक है ।

किसी भाषा का चरम-सौष्ठव देख पड़ता है उसके काव्य में । काव्य भी कला है अतः अधिक से अधिक संतुलन उसमें अपेक्षित होना ही चाहिए । विचार और अभिव्यक्ति के माध्यम अर्थात् शब्द-चयन, दोनों पर ही लागू होता है । जहाँ एक ओर सौन्दर्य अभीक्ष्ण है वही काव्य में अर्थ-गौरव भी अपेक्षित होता है । काव्य की अलंकार योजना तथा उसमें ध्वनि और व्यंजना इत्यादि का सन्निवेश इसी निमित्त माना गया है कि इनके द्वारा सफलता के साथ रस की निष्पत्ति सम्भव होती है । मुक्तक को छोड़ कर अन्य प्रकार के स्वीकृत काव्य रूपों में, जो या तो दृश्य-काव्य के अन्तर्गत हो अथवा प्रबन्ध के अन्तर्गत हो, इतिवृत्तात्मकता के लिए त्यूना-धिक स्थान रहता ही है । इसीलिए उस कोटि के काव्यों में रस-निर्वाह में कलाकार को अनायाम ही अन्य रूपिणी सुविधाएँ प्राप्त हो जाती हैं । किन्तु मुक्तक में ऐसी कोई सुविधा प्राप्त नहीं हो सकती इसलिये भाषागत सौष्ठव और वाग्वैदग्ध्य अथवा चमत्कार पर कवि को विशेष ध्यान देना ही पड़ता है । इतिवृत्तात्मक काव्य में भी भाषा-सौष्ठव का महत्व कम नहीं है । परन्तु वहाँ वातावरण का वैचित्र्य, घटना-चमत्कार इत्यादि अपने निजी आकर्षण के द्वारा भी रस निर्वाह में सहायक सिद्ध हो जाते हैं । लेकिन विशुद्ध मुक्तक में काव्यापेक्षित रस-निष्पत्ति करनी ही पड़ती है और वह भी बिना किन्हीं बाह्य सुविधाओं के कवि का सम्बल सीमित रहता है केवल उसके विचार सौन्दर्य और उक्ति-सौन्दर्य तक । इसीलिए सफल मुक्तक काव्य-साधना अपेक्षाकृत कठिन भी मानी गई है ।

काव्य के मुक्तक रूप की साधना के मर्म को समझने के लिए आवश्यक है, कि इसके स्रोत पर थोड़ा सा विचार कर लिया जाय । किन्तु उसे मली-भाँति समझने के लिए प्रबन्ध तथा इतर कोटि के काव्य स्रोतों को मली-भाँति समझ लेना भी आवश्यक है । घटना विशेष, वातावरण-विशेष अथवा चरित्र विशेष का आकर्षण और उसकी रस-सिक्तता यदि प्रबन्ध काव्य को जन्म देती है तो विचार विशेष का अन्तर्निहित चमत्कार तथा रस-संकेत मुक्तक को जन्म देता है । मुक्तक की ही कोटि

में सुभाषित और नीति काव्य भी है । किन्तु नीति-काव्य में उक्ति की रसात्मकता की अपेक्षा उसकी सर्वग्राही उपादेयता ही उसकी साधना है । परन्तु सुभाषित को ही वास्तव में विशुद्ध-मुक्तक-काव्य कहना चाहिए । सुभाषित उक्ति को केवल भाषा-चमत्कार तक ही सीमित नहीं माना जा सकता । क्योंकि यदि ऐसी उक्ति की कुछ भी सार्थकता है और उसमें कहने योग्य कुछ ललित भाषा में कहा गया है तो वह कोई सुन्दर कथनीय और स्मरणीय विचार ही हो सकता है । वह काव्यबद्ध है केवल छन्दबद्ध नहीं । इसलिए उन उक्ति में रस विशेष की प्राण प्रतिष्ठा होना भी अनिवार्य है । लेकिन यह तभी संभव है जब कि व्यक्त विचार रसग्राही हो अतः निष्कर्ष यह निकला कि विशुद्ध सफल मुक्तक रस-ग्राही विचार होता है जो अपेक्षित और उपर्युक्त भाषा-सौष्ठव से युक्त होकर प्रस्तुत किया जाय । जैसा ऊपर कहा जा चुका है कि आकर्षक घटना विशेष, बलावरण विशेष अथवा चरित्र विशेष मुक्तक काव्य के विषय नहीं हैं । यदि यह सिद्धान्त मान्य है तब हमे बिहारी की सतसई पर इसी कसौटी को लिए हुए एक बार फिर से विचार करना पड़ेगा और देखना पड़ेगा कि बिहारी के द्वारा रचे गए सात सौ दोहे, क्या विशुद्ध अर्थ में मुक्तक कहे जा सकते हैं ।

अब तक बिहारी की जितनी भी प्राचीन अथवा नवीन समीक्षाएँ देखने में आयीं प्रायः हर एक विद्वान् आलोचक ने एक स्वर से यही माना है कि सतसई का प्रत्येक दोहा मुक्तक काव्य का श्रेष्ठ नमूना है और तर्क भी प्रायः सभी के एक से ही है कि प्रत्येक दोहा अपनी अलग सत्ता रखता है, उक्ति चमत्कार से युक्त है और अभिन्नवंगुप्ताचार्य के द्वारा दी गई मुक्तक की परिभाषा में कथित “पूर्वापरनिरपेक्ष” की शर्त को पूरा करता हुआ न्यूनाधिक रसपूर्ण है अतः मुक्तक काव्य है । किन्तु यह आलोचना बहुत छिछोरे स्तर की है । इसमें आधार लिया गया है प्रधानतया केवल काव्य के बाह्य रूप का, उसकी आत्मा में प्रवेश करके उसकी समीक्षा नहीं की गई है ।

यदि बिहारी का निम्नलिखित दोहा लिया जाय तो उपर्युक्त कथन की सार्थकता स्पष्ट ही जायगी :

बहु धनु लै, अहसजु के, पारी देत सराहि ।

बैद-बधु, हँसि भेद सौं, रही नाह-मुह चाहि ॥

इस दोहे का अर्थ स्पष्ट है कि कवि किसी वैद्य का स्पष्ट-चित्र खींच रहा है और अपनी मर्म भरी वाणी में उसकी विविध उपहासास्पद शारीरिक और मानसिक कमजोरियों का केवल चित्रण ही नहीं कर रहा है। वरन् उसका उपहास भी कर रहा है। इस दोहे से यह भी प्रत्यक्ष है कि कवि इसे लिखते समय किसी घटना एवं चरित्र विशेष से प्रेरित है। भले ही परिणाम-स्वरूप इस दोहे से, “छुदरा फजीहत दीगरा नसीहत” वाला जीवन सिद्धान्त भी समर्थित होता है। किन्तु यह असंदिग्ध है कि इस दोहे को लिखते समय कवि के सामने पहले सिद्धान्त नहीं था वरन् व्यक्ति विशेष अथवा घटना विशेष ही थी, इसी प्रकार कविवर बिहारी लाल का यह दोहा—

स्वारथु, सुकृतु न, अमु वृथा, देखि, बिहंग, बिचारि ।

वाज, पराएँ पानि परि, तूँ पन्थीनु न मारि ॥

भी विचारणीय है। यों तो वह अपने काव्य रूप में एक सुन्दर अन्योक्ति है। इसके सम्बन्ध में बिहारी सतसई के प्राचीन और प्रसिद्ध टीकाकार माधवेश ने लिखा है कि ‘सिन्ध के हिन्दू राजा कर्णबिन्दु। पर मुगलों की सेना ने कई बार चढ़ाई की थी किन्तु असफलता ही सदा हाथ लगी थी। अन्त में मिर्जा राजा जयसिंह को मुगल दरबार से चढ़ाई करने का आदेश दिया गया था। स्वामिभक्ति से प्रेरित होकर जिस समय वे कर्णबिन्दु पर आक्रमण करने के लिए प्रस्तुत हुए तो इनकी वीरता का कायल सिन्ध-नरेश, कातर हो उठा, उसने आपको युद्ध से विरत करने की अनेक चेष्टाएँ की लेकिन उसे निरस्त होना पड़ा। अन्त में वह कविवर बिहारी लाल की शरण में आया और माधवेश ने लिखा है कि उपर्युक्त दोहा उसी समय बिहारी ने लिखकर जयसिंह को दिया था और उन पर इनका कुछ ऐसा प्रभाव पड़ा कि वे युद्ध से विरत हो गए और उस हिन्दू नरेश की स्वाधीनता सुरक्षित रह गई।’

यदि माधवेश का यह कथन इतिहास सिद्ध है तब तो कहना ही क्या? किन्तु यदि यह केवल जनश्रुति मात्र ही हो तब भी इतना तो उपर्युक्त दोहे से स्पष्ट ही है कि वह केवल कोरी सैद्धान्तिक अन्योक्ति का उदाहरण ही नहीं है। निश्चय ही इस दोहे को लिखने की प्रेरणा कवि को किसी ऐसी ही विचारोद्दीपनी घटना से मिलनी

चाहिए। ऐसी दशा में इस दोहे को भी हम विशुद्ध अर्थों में ऊपर दी गई कसौटी के अनुसार केवल मुक्तक रचना ही नहीं मान सकते।

इसी प्रकार का बिहारी का एक और प्रसिद्ध दोहा है—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं बिकासु इहिकाल ।

अली, कली ही सौ बँध्यो, आगे कौन हवाल ॥

यह अन्योक्ति भी जनश्रुति के आधार पर महाराज जयसिंह के जीवन की एक प्रसिद्ध घटना से सम्बद्ध मानी जाती है। परन्तु इतिहासवेत्ता डा० राम प्रसाद त्रिपाठी जैसे विद्वान इस दोहे के साथ जुड़ी हुई जनश्रुति की ऐतिहासिकता को स्वीकार करने में असमर्थ हैं। मले ही उक्त जनश्रुति अपनी अनैतिहासिकता के कारण जयसिंह के जीवन से सम्बद्ध न हो, किन्तु इस दोहे से जो ध्वनि निकलती है वह निश्चय ही किसी घटना विशेष या प्रसंग विशेष से प्रेरित जान पड़ती है। इसके पीछे भी केवल सैद्धान्तिक उक्ति-चमत्कार में कवि-उचित उल्लास मात्र नहीं देख पड़ता। अतः इसे भी केवल विशुद्ध मुक्तक की कोटि में नहीं रखा जा सकता।

इसी कोटि में बिहारी के अन्य भी न जाने कितने दोहे निरख और परख कर रखे जा सकते हैं।

लिखन बैठि जाकी सबी, गहि गहि गरब गरूर ।

भए न केते जगत के, चतुर चितेरे कूर ॥

दिन दस आदरु पाइ कै, करि लै आपु बखानु ।

जौ लगि काग ! सराष पखु, तौ लगि तौ सनमानु ॥

मरतु प्यास पिजरा-पर्यो, गुवा समै के फेर ।

आदरु दै दै बोलियतु, बाइसु बलि की बेर ॥

जौ सिर धरि महिमा मही, लहियति राजा राइ ।

प्रगटत जड़ता अपनिये, सु मुकुटु पहिरत पाइ ॥

बिहारी की इस कोटि की उक्तियों की प्रेरणा प्रत्यक्ष रूप से व्यक्ति विशेष अथवा घटना विशेष में जान पड़ती है। ऐसी उक्तियों को हम किसी एक प्रसंग वश उठे हुए रस-सिक्त भाव का चमत्कारित उल्लास मात्र नहीं कह सकते।

इसी के विपरीत यदि वृन्द या रहीम के दोहों का अध्ययन किया जाय तो उनमें सूक्तियों की प्रेरणा व्यक्ति अथवा घटना से प्राप्त नहीं देख पड़ती। वरन् वे बहुत बड़े अर्थों में रसात्मक विचार और भावों के कवित्वपूर्ण उद्गार हैं और उक्तियों का प्रतीक स्वयं है—सूक्त-सिद्धान्त निर्धारण। अतः ऐसी उक्तियाँ अवश्य ही खरी

मुक्तक कोटि की मानी जा सकती हैं। बिहारी की बहुत सी उक्तियाँ इस कोटि की हैं। किन्तु सभी नहीं।

प्रायः अनुशीलन के क्षेत्र में ऐसी ही समस्या मूर और अन्य भक्ति-रस-सिद्ध पदों के गायकों की कृतियों के सम्बन्ध में भी उठती है। संस्कृत काव्य में “गीतगोविन्द”, के साथ भी यही समस्या शुरू हुई है। कथा-प्रवाह की अनुपस्थिति में अथवा इतिवृत्तात्मकता न होने से ही किसी काव्य मर्मज्ञों ने “निबन्ध काव्य” की कोटि का निर्धारण किया था। उसके निर्धारित लक्षणों के अनुसार इस कोटि की रचनाएँ उसमें अधिक सार्थकता के साथ सन्निविष्ट होती हैं।

बिहारी की सौन्दर्य-सृष्टि

* डा० रमाशंकर तिवारी

सम्पूर्ण रीति-काव्य रूप-रस की चर्चणा का साहित्य है। पुरुष और कोमल, कर्त्तव्य और कामना, श्रेय और प्रेय—दोनों मौलिक राग-वृत्तियों का जैसा मनोरम मणि-कांचन संयोग भक्ति-काव्य में सम्पन्न हुआ था उसकी स्फूर्तिमयी परम्परा का सर्वहैन रीति-काल में लगभग असंभव ही था। जातीय चेतना के चरम पतन की मनोवैज्ञानिक भूमिका में जो मादक एवं आत्मविस्मृतिशोल काव्य रचा गया वह त्रिविध रंगों से युक्त, मोहक सांध्य-रक्तिमा^१ के समान ललित, पधुर एवं आकर्षक है। यह देवदर अवश्य क्षोभ होता है कि इस युग के सिद्ध-सरस्वती के रससिद्ध कवियों ने व्यापक लोक-‘संस्कृति’ की अंतर्बर्तिनी धारा से सर्वथा असम्पृक्त रहकर, सामन्तीय ‘सभ्यता’ की बाहरी प्राण-शून्य चकमक की लपेट में आकर जीवन का खड-चित्र ही उपस्थित किया; तथापि इस सत्य से भी आख नहीं झूंदी जा सकती कि अपने सीमित-संकीर्ण क्षेत्र में इन्होंने मानव-हृदय की मधुरतम भूख की जो विशद एवं मर्मस्पर्शी अभिव्यक्ति प्रस्तुत की उसे हिन्दी-साहित्य की वैभव-राशि से यदि बहिष्कृत कर दिया जाय तो स्पष्ट ही हमें अपनी गरीबी और कंगाली का भान हो जायगा। यह सच है कि यह कविता शृंगारी है तथा “प्रेम की उच्च भूमि” पर नहीं पहुँचती; यह भी सच है कि “वासना को उसमें अपने प्राकृतिक रूप में ग्रहण करते हुए उसी की तुष्टि को निश्छल रीति से प्रेम-रूप में स्वीकार किया गया है—उसको न आध्यात्मिक रूप देने का प्रयत्न किया गया है, न उदात्त और परिष्कृत करने का।”^२ किन्तु इन नागर-कवियों ने नारी और वाणी का जो अभूतपूर्व शृंगार किया है वह हिन्दी-साहित्य की अत्यन्त प्रिय एवं मृदुल सम्पत्ति है। विद्वानों की यह भी शिकायत है कि इस काव्य में “रोमानी प्रेम की साहसिकता अथवा आदर्शवादी बलिदान-भावना”^३ भी प्रायः नहीं मिलती। इस सम्बन्ध में ध्यान देने की बात यह है कि रोमांटिक प्रेम का प्रयोग संभवतः भारतीय प्रतिभा के प्रतिकूल रहा है—इधर आधुनिक काल में जिस साहसिक, शौर्य-प्रधान अथवा आत्म-बलिदान-प्रधान प्रेम की चर्चा होने लगी है उसका मूल कारण पाश्चात्य सभ्यता का हमारा सम्पर्क है। “स्वाधीन चिन्ता” का अभाव होने पर भी, यह स्पष्ट समझ लेना चाहिए कि रीति-काव्य “उस प्राचीन लोक-भाषा के साहित्य का ही विकास था जो कभी संस्कृत साहित्य को अत्यधिक प्रभावित कर सका था।”^४

अन्तः सौन्दर्य का उन्मीलन :

बिहारी रूप-रस के लालची हैं। अन्तःसौन्दर्य के उन्मीलन की कल्पना युग-धर्म के विपरीत पड़ती थी। काव्य के आस्वादको को, उनकी तत्कालीन मनो-वृत्ति में, नारी के स्थूल, चक्षुग्राह्य सौन्दर्य के प्रत्यक्षीकरण की आवश्यकता थी। क्वाचित्त 'नवल नागरी' की माया-माधुरी का चित्रण उनके लिए एक अपेक्षणीय मावसिक क्षतिपूर्ति ('कम्पेन्सेशन') का विधान था। रसिक कवियों और उनके मौलि-मण्डि बिहारी ने मानो जीवन की अप्रिय एवं कर्कश भूमिका में से कोमलता और मधुरता की प्रतीक नारी को चुन लिया तथा उनके समस्त रूप-सौन्दर्य को अपनी रंगीन कल्पना की माया में निमज्जित कर एक ऐसे अभिनव रूप-काव्य की सृष्टि की जिसकी तुलना के लिए भारतीय शृंगार-साहित्य में अत्यन्त स्वल्प सामग्री मिलेगी। ऐसा - मन्ना जा सकता है कि "नहिं पराग, नहिं मधुर मधु..." में बिहारी अपने प्रति-पालक नरेश को उनकी नवल वधू की आसक्ति से विरत करना चाहते थे। किन्तु, इस उपदेश के लिए जिस "कान्तासंमिततयोपदेशयुजे" वाली शैली का उन्होंने आश्रय लिया वह परिणाम में और भी मादक और मोहक सिद्ध हुई। बिहारी ने अपने प्रसिद्ध दोहे में अपने युग की सम्पूर्ण प्रवृत्ति का ही निर्बचन कर दिया है—“संगीत, कवित्व और कामिनी, तीनों अपने उपासकों का पूर्ण आत्मसमर्पण चाहते हैं। अतएव, इनमें आ-प्राण डूब जाना ही आनन्ददायक हो सकता है।” जातीय जीवन के गर्व और गौरव के प्रतिनिधि-ग्रंथों को जो गहरी चोटें लगी थीं उसके लिए मधुर अक्लेश और अंगूरी आसव की अपेक्षा थी। बिहारी के दोहों ने अनगिनत सौन्दर्य-चित्रों से यही कार्य सम्पन्न किया है।

सौन्दर्य अनिर्द्वन्द्वीय है जिसकी सम्यक् व्याख्या अभी तक नहीं हो सकी है। वस्तुतः मनुष्य के गरीर में से वह उसी प्रकार प्रस्फुटित होता है जैसे एक पारस्परिक सेव के फल में मधुर लाली। कहा गया है कि सौन्दर्य वह है जिसके दर्शन से मन को शान्ति मिले और आनन्द का उद्रेक हो। मानव-शिशु, या किसी दिव्य-आवापन्न रमणी की नव-कान्ति के दर्शन से शान्ति-मूलक आनन्द का प्रादुर्भाव होता है, किन्तु प्रणय-मूलक शृंगार-क्षेत्र में 'रूप-पर्व' की आयोजना मूलतः इस उद्देश्य से की जाती है कि दो प्राणियों का पारस्परिक आकर्षण घनीभूत एवं तीव्रतर होवे। यद्यपि बिहारी के रूप-चित्रों में कामुकता की गंध प्रायः गहरी-सी लगने लगती है, तो भी कतिपय स्थलों में रूप-आभा की नितान्त स्फूर्तिवर्द्धक व्यंजना हुई है। वास्तव में, बिहारी द्वारा कल्पित अमल-वर्णा, अमिच्छ सुन्दरिया किसी भी साहित्य का शृंगार बन सकती हैं। उनके दोहों के अनुशीलन से प्रतीत होता है कि उन्होंने रूप-रंग का भव्य-भाति निरीक्षण किया था। एकाक्ष प्रश्नों के अतिरिक्त, बिहारी ने सौचलियों का मानो विस्कार ही किया है। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी का कथन है कि संस्कृत-

काव्य में स्त्री-शरीर का वर्णन साधारणतः श्यामल रूप में नहीं मिलता । लोक में भी नारियों की गुराई की ही अभ्यर्थना की जाती है । पुरुष श्यामल हो सकते हैं, किन्तु नारी—जिसके संसर्ग से समग्र जीवन और जगत् ही रूपवान्, आलोकमान् बन जाते हैं^६ का गौर-वर्ण होना भारतीय सौन्दर्य-दृष्टि आवश्यक मानती है । बिहारी ने भी इसी सौन्दर्य परम्परा का पालन किया है । यही क्यों, रोनाटिक काव्य-क्रान्ति के पूर्वान्वय कवि 'प्रसाद' जी भी कामायनी को श्यामल नहीं बना सके ।

बिहारी, जैसा अभी कहा गया है, रूप-क्रान्ति का यथेष्ट निरीक्षण कर चुके थे । यह सर्व विदित तथ्य है कि गुराई तीन प्रकार की लोक-प्रसिद्ध है—श्वेत, पीत और लाल । आ० द्विवेदी ने एक जगह लिखा है कि पीत और रक्त को तथा श्वेत और गौर को एक ही रंग मान लिया जाता है ।^७ किन्तु, लोक स्पष्ट ही इन रंगों की पृथक्-पृथक् प्रतीति से अनुप्राणित है । श्वेत गुराई, पीली गुराई, लाल गुराई—इनका परिज्ञान, व्याख्यातीत होने पर भी, साधारण रूप-पारखी निश्चयमेव कर ही लेते हैं । बिहारी की श्वेत-वर्णा नायिका की निष्कलंक प्रभा अपनी उज्ज्वलता से प्रेक्षक के नयनों को भी उज्ज्वल बना देती है :

“कहा कुसुम, कह कौमुदी, कितक आरसी-जोति ।

जाकी उजराई लखै, आखि ऊजरी होति ॥”

—तन-द्युति की उज्ज्वलता के प्रभाव से आखि भी उज्ज्वल हो गई ! ऐसा जान पड़ता है, मानो सुन्दरी की प्रभा से दर्शक के नेत्रों में, नायिका के रूप-रस के प्यासे होने के कारण जो कुछ कलम संचित था, वह भी धुल गया । ऐसे स्थलों में, यह सौन्दर्य कामोद्दीपन नहीं करता अपितु श्वेत गौरता की एक अभिनव मूर्ति हमारे समक्ष उपस्थित कर देता है ।

बिहारी ने प्रेमिका की इस गुराई-गौरव के स्वारस्य का निर्मल चन्द्रिका के साहचर्य में अनुभव किया है । वस्तुतः नायिका की “जगर-मगर द्युति” का प्रतिस्पर्द्धी स्थावर जगत् में कोई हो सकता है तो वह चाँदनी ही है जो रसिक-हृदय कवि तथा स्नेह-सुधा से आप्लावित प्रेयसी की अन्तरात्मा में मनोरम स्वप्नों की सृष्टि कर देती है । चाँदनी के अभाव में “नेह-नगर” के व्यवसायी प्रेमी-प्रेमिका की आनन्द-सृष्टि अवश्य ही घूमिल बन जाती है । कवि ने शुक्लाभिसारिका का एक अत्यन्त मनोरम चित्र अंकित किया है :

“बुबुकि जेहूँ मैं मिलि गई, नैक न होति लखाइ ।

सँभै केँ डोरें लगी, अली चली संग जाइ ॥”

—नभोमंडल से विकीर्ण होने वाली रजत-बबल ज्योत्स्ना की नयनभिराम आभा आँखों को आप्लावित किये है । उसमें तवेत रंग वाली, धवल-वसना प्रेमिका, गम्भीर गति से, पति-मिलन का उत्साह-लिप्ते, संचरण कर रही है । वह युवती—

पार्थिव जगत् का एक अभिनव आश्चर्य (miracle) घटित हो रहा है—चाँदनी में मिल जाती है; दोनों एक-रूप, या यो कहें कि एक-मन, हो जाते हैं। कवि-प्रसिद्धि है कि पद्मिनी नारियो के शरीर में से एक सुगन्ध निकलती है; उसी सुगन्ध के डोरे सहारे सखी उस अभिसारिका की प्रतीति रखती चली जाती है। युवती को ज्योत्स्ना में विलीन करने के लिए कवि को रूढ़ि का आश्रय लेना पड़ता है, किन्तु श्वेत गुराई जो नेत्रों को उज्ज्वल बना देने में समर्थ है, ज्योत्स्ना में 'एकमेक' घुल-मिल भी सकती है। जो लौकिक अनुभव-जगत् में होता है उसे तो सभी ग्रहण कर सकते हैं, किन्तु जो कल्पना के लोक में भी घटित हो सकता है अथवा होना चाहिए, उसकी स्फुट कल्पना एवं आह्लादमयी व्यंजना सहृदय कवि ही कर सकते हैं। डा० श्यामसुन्दरदास का कथन है कि कवि-कल्पना के प्रति पाठक की "आस्तिक-बुद्धि" रहती है। वास्तव में, जो समीक्षक यह मानते हैं कि कवियों का काम "मनुष्य की दुर्बलताओं को दुलराना" नहीं, अपितु उन पर "निर्मम प्रहार" करना है, वे ऐसी 'आस्तिक-बुद्धि' की धारणा नहीं कर सकते। स्थावर और जंगम (static और dynamic) का यह संमिलन—जो उक्त दोहे में सम्पन्न हुआ है—प्रेम-लोक में ही सभाव्य है तथा कवि की रूपवर्णाभूति की मनोरमता का द्योतन करता है।

कल्पना और अनुभूति

चमत्कार की प्रवृत्ति बिहारों की उर्वर कल्पना से यत्र-तत्र क्रीड़ा भी करवाती है। वहाँ उनकी सौन्दर्य-मूर्ति हमारी सहृदयता को उद्बुद्ध नहीं करती। एक दोहे में^९ रात को एक-साथ जाने वाले श्रीकृष्ण और राधिका ऐसे घुलमिल जाते हैं कि चाँदनी से पृथक् उनके अस्तित्व की प्रतीति नहीं होती। राधा का गौर शरीर ज्योत्स्ना में तथा कृष्ण का श्यामल शरीर राधा की परछाई में लुप्त हो गया है। यहाँ कवि ने, दो के बदले, तीन का परस्पर विलोपीकरण दिखलाने का उद्योग किया और सहृदय की 'आस्तिक-बुद्धि' का अवलम्ब छूट गया फलतः उसकी कल्पना क्रीड़ा-कृत-हल की वस्तु बन गई है। पं० रामनरेश त्रिपाठी का कथन है कि कविता में मस्तिष्क हृदय का मजदूर है, वस्तुतः यह भी जोड़ा जा सकता है कि कल्पना—जो मूलतः रूप-सृष्टि में सहायक होती है—हृदय की सेविका है। कविता में मस्तिष्क और कल्पना, उर्वर अनुभूति में मिथित होकर, जब हृदय-रस का उद्वेचन करते हैं तब आश्चर्य-प्राधान्य की निष्पत्ति होती है।

डा० रामरतन भटनागर का कथन है कि बिहारी 'तारुण्य का सम्बन्ध स्वर्ण-वर्ण से जोड़ते हैं और गौर-वर्ण का कौमार्य से।'^{१०} यह कथन सही नहीं है। ऊपर के उदाहरणों में नायिकाएँ कृष्णी हैं, कुमारों नहीं। तीन रंगों वाली गुराई की लोकानुमोदित कल्पना जो बिहारी को अनुप्राणित करती है, उसे बिना समझे हम भ्रान्तिपूर्ण धारणा देंगे यद्यपि स्वर्ण बिहारी ने श्वेत-वर्ण को गौर-वर्ण कहा है तब पि

उनके द्वारा चित्रित पीत वर्ण तथा रक्त वर्ण भी गुराई की समृद्ध परम्परा के ही घटक तत्त्व है ।

इन त्रिविध वर्णों में से कनक-वर्ण (पीत वर्ण) बिहारी को सर्वाधिक प्रिय है । कदाचित् कनक-वर्ण के ही प्रति उनका अनुराग विशेष उद्बुद्ध हुआ है । कनक-वर्ण श्वेत-वर्ण के सान्निध्य में अत्यधिक नयनाभिराम प्रतीत होता है । श्वेत रंग की साड़ी पहने एक पीत-वर्णी युवती का चित्र देखिए :

“सोहति घोती सेत मै, कनक-बरन-तन बाल ।

सारद-बारद-बीजुरी-भा-रद कीजत, लाल ॥”

—“हि लाल ! श्वेत घोती में सुवर्ण-रंग वाली वह प्रेमिका ऐसी शोभती है कि उसके सामने शरद् ऋतु के बादल की बिजली की प्रभा भी व्यर्थ हो जाती है । ‘कनक-वर्ण’ में काव्य-रूढ़ि हो सकती है, किन्तु यह समझना साहस का काम होगा कि कवि ने यह चित्त लोक से न लेकर शास्त्र से लिया है । कनक-रंग वाली युवतियाँ आज भी सफेद साड़ी में सहृदयों का चित्त हरण करती हैं, अतएव बिहारी ने स्वयं इस रूप-रस की चर्चणा नहीं की थी—ऐसा नहीं कहा जा सकता ।

जब यह कनक-वर्णी रूपसी कनक के आभूषण भी पहन लेती है तब, या तो शरीर का कनक-रंग वास्तविक कनक की चमकीली द्युति से ‘एकमेक’ हो जायगा या अपने प्रतिस्पर्द्धी पदार्थ की चमक का हरण कर लेगा । एक जगह तो कवि की दृष्टि में सुवर्ण के आभूषण दर्पण के मोर्चे-जैसे हीन हेय प्रतीत हो रहे हैं । वह सुन्दरी को सलाह देता है कि तू ‘कनक के भूषण’ मत पहन, क्योंकि इससे तेरे शरीर की नैसर्गिक प्रभा में उत्कर्ष तो आता नहीं, उल्टे तेरे लावण्य में धब्बे-जैसी विकृतियाँ उत्पन्न हो जाती हैं । अलंकार के बिना भी नारी का नैसर्गिक सौन्दर्य कम स्पृहणीय अस्तु नहीं है—इस मार्मिक हृदय-सम्मत-सत्य की अनुभूति कवि को हुई है । सेनापति की प्रेमिका शृङ्गार-सज्जा से विहीन, ताल, गीत आदि बंधनों से रहित गायक की कमनीय अलाप-जैसी हृदयाकर्षक लग रही है ।^{११} स्नानोपरांत सघन, श्यामल विक्रुर-राशि सुखाने वाली “लाल मनरंजन” से मिलने की प्रतीक्षा में बैठी हुई नारिका की परिस्थिति का चित्रण कर सेनापति ने एक स्पष्ट भूति हमारे समक्ष रख दी है । यह बात बिहारी की समास-पद्धति के अन्तर्गत लगभग असम्भव-सी ही है । किन्तु मूर्त के लिए असूक्त की योजना कर जहाँ सेनापति ने निश्चित ही उस चित्र की ‘अपील’ कम कर दी है (क्योंकि सगीत-मर्मज्ञ व्यक्ति ही प्रारम्भिक अलाप के सौन्दर्य का अनुभव कर सकते हैं), वहाँ बिहारी ने स्पष्ट शब्दों में कनक-भूषणों की व्यर्थता व्यंजित कर दी है :

“पहिरि न भूषन कनक के, कहि आवत इहि हैत ।

दरपन के से मोरचे, देह दिखाई देत ॥”

जहाँ प्रेमिका का कनक-रंग तब गुराई की रंग परस्पर मिल जाते हैं, वहाँ तो कवि को एक विशेष रूप मिलने लगता है ।

“डोढि न परतु समान-दुति, कनकु कनकु सैं गात ।

भूषन कर करकस लगत, परसि पिआने जात ॥”

कनक-वर्णा कामिनो की नैसर्गिक प्रभा तथा स्वर्णाभूषणों की पीत आभा दोनों इस प्रकार मिल गये हैं कि गहनों का भान स्पर्श की कर्कशता से ही होता है । कवि के इस रूप-चित्र में आँख को ही तृप्ति नहीं मिलती, अपितु स्पर्शेन्द्रिय भी तृप्त हो जाती है । रूप-गौरव की अनुभूति के लिए करांगुलियों का प्रयोग कवि को प्रकृत रमिकता का परिचायक है । इससे नायिका की शरीरकांति की निर्मलता का ही उन्मीलन नहीं होता, अपितु यह भी लक्षित हो जाता है कि उसका रूपाधायक चर्मा-चरण कितना मुलायम, कितना स्निग्ध भी है ।^{१२}

इस कनक-वर्ण का उद्योतन बिहारी ने पीत चमेली की उपमा देकर भी किया है । नायिका फूली हुई पीली चमेली के वन में कौतुकवश छिप गई है । वर्ण-साम्य के कारण वह लक्षित न हो सकी—पुष्पित चमेली-वृक्षों की भुरमुट्ट में बैठी वह प्रेमिका स्वयं कुनुमित चमेली का वृक्ष बन गई । ऐसी अवस्था में कोई उसे कैसे लजित कर सकता था । केवल उसकी नैसर्गिक श्रेष्ठतर सुगन्ध ही उसके विज्ञापन का कारण बनी :

“कहि, लहि कौनु सकै दुरी सौनजाइ मैं जाइ ।

तन की सहज मुवास बन देती जौ न बताइ ॥”

प्रकृत सौन्दर्य-लक्ष्मण के लिए रंगों की मिलनमाया के प्रति जागरूक होना नितान्त अपेक्षणीय है । कीट्स, शेली, ब्राउनिंग प्रभृति प्रेम-कवियों ने रंग-वैभव का मज्जुल चित्रण किया है । बिहारी की रंगीन कल्पना भी रंगों के विलास में प्रचुर आनन्द लेती है । “अब र भरत हरि के परत...” वाले दोहे में “हरित बाँस की बाँसुरी” के इन्द्रधनुषीय रंग धारण कर लेने की कल्पना पर मुग्ध होकर मिश्रबंधुओं ने लिखा है कि “इन्होंने रंगों और उनके मिलाव का बड़ा श्लाघ्य वर्णन किया है ।” एक दोहे में नायिका के शरीर की मुनहरी आभा उसकी कुसुमी रंग वाली लाल कंचुकी को यो प्रभावित करती है :

“सोजुही सी जगमगति, अँग-अँग जोबन-जोति ।

सुरँग, कसुंभी कंचुकी दुरँग देह-दुति होति ॥”

—कामिनो के अंग-प्रत्यंग में नव-प्रस्फुटित यौवन की ज्योति जगमगा रही है तथा कुसुम के रंग में रंगी हुई लाल कंचुकी उसकी स्वर्णिम-द्युति से मिल कर दुरंगी—रक्त-पीत मिश्रित—बन जाती है । इस भूति की रमणीयता में कवि की अपनी अन्तरात्मा की रंगीनी मिल कर किस माया-माधुरी का जनन करती है, यह सहृदयो-द्वारा उपेक्षणीय नहीं । इस चित्र में केवल चमत्कार नहीं है, बल्कि वास्तविकता तो यह है कि यहाँ चमत्कार केवल “बाइ-प्रॉडक्ट”—ग्रा० द्विवेदी के शब्दों में, ‘फोकट का भास’ है । प्रधान वस्तु है कवि की रस-संप्लुत सहृदयता । जिसकी निष्ठा (‘सिन्सि

यगिटी') का प्रमाण तब तक नहीं मिलता जब तक नवयन-प्रेमिका की नवल शोचन-ज्योति कंचुकी के भौतिक रंग में परिवर्तन नहीं उत्पन्न कर देती। अतएव, यहाँ मूल-महत्व है कवि की सहृदयता का और यदि उसकी अभिव्यंजना में चमत्कार की चकमक भी आ गई है तो वास्तविक कवित्व का प्रस्फुटन हो गया समझना चाहिए।

कही-कही कवि की कल्पना क्रीड़ा भी करने लगती है। ऐसे स्थलों पर यद्यपि हृदय की रूप-रस की भूख पूर्णतया तृप्त नहीं होती, तथापि एकाध चित्रों से पर्याप्त राग-मूलक रमणीयता एवं स्फूर्तिजनक आह्लाद का आविर्भाव होता है। निम्नस्थ दोहे में जल-क्रीड़ा के लिए अधीर पीत-द्युति वाली कामिनी का एक गत्यात्मक चित्र देखिए :

“लै चुमकी चलि जाति नित जित जल-केलि-अधीर।

कीजत केशरि-नीर से तित तित के सरि-नीर ॥”

—पीत-प्रभा वाली नायिका जल-केलि करती हुई, अत्यन्त अधीरता पूर्वक जिधर-जिधर नदी में जाती है, इधर-उधर का पानी उसकी तन-द्युति के पीलेपन से केशर बोले जल के समान पीला होता जाता है। चित्र की सजीवता उपेक्षणीय नहीं है। जल-केलि की अधीरता में वह क्रीडनशील चुलबुली युवती पानी में दौड़ती हुई ‘चुमकी’ लगाती फिरती है। जिधर-जिधर वह हाथ-पाँव फेकती-संचरण करती है, इधर-उधर का जलप्रान्त मानों केशर में घुल जाता और पीला हो जाता है। प्रथम चित्र में प्रेमिका की शरीर-प्रभा रक्तवर्ण कंचुकी में नयी द्युति उत्पन्न कर देती है और साथ-ही अपने रूप की चकमक में भी वृद्धि करती है, प्रस्तुत चित्र में जल-बिहार करने वाली कामिनी एक विस्तृत जल-खंड में ही नवीन छवि और नवीन प्रभा के आविर्भाव में समर्थ हो गई है। वस्तुतः “बाधक बुद्धि” (Meddling intellect—Wordsworth) को नमस्कार कर, तनिक सहृदयता से कल्पना करने पर इस जल-केलि प्रवीण अप्सरा (Water-nymph) की आह्लाद-दायिनी मूर्ति हमारे सम्मुख नाचने लगती है। कीट्स की आंग्ल-साहित्य में चित्रांकन प्रतिभा के लिए बड़ी प्रशंसा की जाती है; किन्तु हमारा, व्यक्तिगत अध्ययन के आधार पर दृढ़ मत है कि बिहारी की रूप-सृष्टि-शील चित्रमयी प्रतिभा की होड़ में कीट्स आसानी से ठहर नहीं सकता। कीट्स का विश्वास था कि कविता में ‘सूक्ष्म चित्रण की एक रमणीय अधिकता’ होनी चाहिये। यह विश्वास उसके ‘ईव आफ सेंट ऐग्नीज’, ‘इजाबेला’ प्रभृति प्रेमास्थानों में चारुता-पूर्वक प्रतिफलित हुआ है। बिहारी ने भी यद्यपि “कवित्त-रस” में हूबने का संकेत किया है, किन्तु उन्हें अनेक कारणों से, ‘प्रबन्ध-काव्य की विस्तृत वनस्थली’ को त्यागकर मुक्तको का रमणीय ‘गुलदस्ता’ चुनना पड़ा जिसमें ‘हृदय-कलिका को थोड़ी देर तक खिलने के’ ध्येय से कल्पना की समोहार-शक्ति तथा ‘भाषा की समास-शक्ति’^{१३} को समन्वित करने का कलात्मक उद्योग नितान्त अपेक्षणीय सिद्ध हुआ। कीट्स के लिए केवल एक वास्तविक बाधा

थी—उसके अन्तर्मन में 'दर्शन-प्रेम' तथा एक 'परम रसीलो विलास चेतना'^{१४} के बीच द्वन्द्व चला करता था। किन्तु सौभाग्यवश उसकी ऐन्द्रिकता विजय-लाभ कर गयी थी जिसके फलस्वरूप वह अपने राष्ट्रीय-काव्य का अभिनव शृंगार कर सका। बिहारी जैसी मुक्तक-वरण की आवश्यकता कौट्स के लिए बाधक नहीं थी। इस प्रकार भाषा-संहति और छंद के कसाव को ध्यान में रखते हुए बिहारी की मूर्ति-विधायनी प्रतिभा की कल्पना कर हम विस्मय-विमुग्ध हुए बिना नहीं रहेंगे। 'जल केलि-अघोर', मौजी और चुलबुली युवतियाँ हिन्दी साहित्य में—'विश्व-साहित्य' कहने में तो गुरुजनों का भय लगता है—अन्यत्र कठिनाई से उपलब्ध होगी^{१५}।

रक्तिम गुराई वाली रूपसियों का वर्णन अधिक नहीं मिलता है। कर, चरण और श्रृंगुलियों की रक्तिमा का ही चित्रण कुछ दोहो में प्राप्त है।

रूप-सृष्टि :

बिहारी की रूप-सृष्टि के विषय में एक बात ध्यान देने की यह है कि उन्होंने (और अन्य बदनाम रीति-कवियों ने भी), भारतीय गार्हस्थिक परम्परा के अनुकूल, नारी को श्वेत अथवा नीली साड़ी पहिना कर उसके सलज्ज सौन्दर्य की रमणीय मूर्ति चित्रित की है। इस सम्बन्ध में कवि की बारीक दृष्टि नितान्त प्रशंसनीय है। उसने सदैव शरीर-दीप्ति के आलोक में 'तरल-धर्मिता' की प्रतिष्ठा की है। वह सौन्दर्य जिसमें 'गतिमयता' का आभास होगा, निश्चय ही उस सौन्दर्य से अधिक हृदयग्राही होगा, जिसमें स्थिरता है। निम्नलिखित एक चित्र से कवि की कला-दृष्टि पर मनोरम आलोक पड़ता है। यों तो बिहारी 'नवनागरियों' के उपासक नागरी-विलास के कवि समझे गये हैं, किन्तु यह देखकर किंचित् प्रसन्नता होती है कि उन्होंने भारतीय कौटुम्बिक जीवन से भी रमणीय चित्रों का आकलन किया है। भोजन कक्ष में रसोई बनाती हुई एक नवयुवती की मूर्ति देखिये :

"टटकी धोई धोवती, चटकीली मुख-ज्योति।

लसति रसोई के बगर, जगर-मगर दुति होति ॥"

भोजन बनाती हुई टटकी धुली हुई साड़ी पहने प्रेमिका के मुख की ज्योति अग्नि की चमक से और भी चटकीली हो रही है; वह रसोई घर में इस प्रकार विराजती है तथा उसकी दीप्ति 'जगमग-जगमग' कर रही है! इस "जगर-मगर" की ध्वनि पर तत्काल विचार कर लेना उस ग्राम्य बाला की सुषमा में चार-चाँद लगा देता है। "जगर-मगर" से यह कल्पना जाग्रत होती है कि चूल्हे में जलने वाली अग्नि की खिलाएँ जिस प्रकार एक नृत्य-सा करती प्रतीत होती है, उसी प्रकार उस सुन्दरी की मुख-ज्योति भी, मानो लपटों की प्रतिस्पर्धा में, नाच-सी रही है। ज्योति में वैसे भी गतिमयता की अवस्थित रहती ही है। युवती की शरीर-द्युति की तरलधर्मिता में जैसे उसकी अन्तरात्मा का हलका स्पन्दन भी दृष्टिगोचर हो रहा है।

शारीरिक आभा की 'जगर-मगर' सुषमा की व्यञ्जना के हेतु बिहारी ने साठ

को किसी-न-किसी जल-खंड से उपमित किया है। जन के भीतर पड़ी हुई वस्तु में एक प्रकार का स्पंदन-सा दिखाई देता है—चाहे जल स्वयं स्थिर हो या सीधे उमियो से तरंगायित हो। तीब्रे के दोहे में कवि ने एक सर्वथा नवीन उपमान की योजना कर एक नितान्त मंजुल रमणी-मूर्ति का अंकन किया है :

“सहज सेत पंचतारिया पहिरत अति छबि होति ।

जलचादर के दीप ली जगमगाति तन-ज्योति ॥”

—नायिका अत्यन्त महीन, अत्यन्त हलकी, ‘पंचतोलिया’ (वजन में पाँच तोले वाली) श्वेत साड़ी धारण किये है। उस निर्मल-धवल परिधान के भीतर उसका शरीर ऐसा दीप्तिमान हो रहा है मानो ‘जलचादर’ के पीछे दीपकावली जगमगा रही हो। ऊपर से गिरने वाले स्वच्छ जलप्रवाह के पीछे दीपराशि जैसी जगमग करती है वैसे ही श्वेत साड़ी के भीतर उस सुन्दरी की शरीर-ज्योति जगमग-जगमग कर रही है ! इस जगमगाने में प्रेक्षक अथवा भावक की अन्तरात्मा में भी जगमगाहट, एक स्फूर्तिमय उत्लास की सृष्टि नहीं हो जाती—ऐसा वही कह सकता है जिसको लक्ष करके संस्कृत के रस-जीवी कवि ने “शिरसि मा लिख, मा लिख” की अम्यर्थता की थी।

नीली साड़ी के भीने अंचल पट में छिपे रमणी-मुख की ‘झलमलाहट’ में कवि ने कुछ ऐसे ही सौन्दर्य का दर्शन किया है :

“छिप्यो छत्रीली मुंह लसे, नीले अंचर-चीर ।

मनो कलानिधि झलमलै, कालिदी कै नीर ॥”

—नदी के नीर में झलमलाते हुए चन्द्र-बिंब का जिसने दर्शन किया है वही इस प्रेमिका के झलमलाहट भरे ललित मुख-बिंब के स्वारस्य की चर्चणा कर सकता है। वैसे ही, बिहारी ने भीने पट में ‘झलमुल’ करती हुई रूपसी की ‘अपार शोष’ को समुद्र में विलसितो हुई कल्पवृक्ष की पल्लवयुक्त डाल से ^{१६} तथा भीने धूँधट-पट में छिपे चमचमाते चंचल त्रयनों को नदी के निर्मल जल में उछलते भीनों से, ^{१७} उपमित किया है। कहते की अपेक्षा नहीं कि कवि ने ऐसे स्थलों पर वैयक्तिक अन्वेक्षण के सहारे सौन्दर्य की गुतिमयता किंवा नृत्यशीलता के प्रति सहृदयों का व्याव आकर्षित किया है। हमें भय है कि काव्य-रूढ़ि के तर्क पर हिन्दी-काव्य की एक प्रभूत एवं समृद्ध सौन्दर्य-सृष्टि सुकी समीक्षकों की मर्यादक दृष्टि से वंचित रह जायगी।

‘प्रसाद’ जी ने कामायनी की जो रमणीय मूर्ति चित्रित की है, उसकी तनिक चर्चा कर लेना अप्रासंगिक नहीं होगा। गांधार देश के चिकने नीले रोम वाले नेड़ों के चर्म-खंड से ढँका कामायनी का सुन्दर शरीर इस प्रकार शोभित हो रहा था जैसे बादलों के तन में मुलाबी रंग का बिजली का फूल खिला हो :

“नील परिधान बीच सुकुमार

खुल रहा मृदुल अबलुला अंग;

खिला हो ज्यो बिजली का फूल

मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ॥”

डा० किरण कुमारी गुप्ता, का कथन है कि^{१८} ‘प्रसाद’ जी के इस “सौन्दर्य-विलास” में बिहारी की उपरलिखित “छिप्यो छबौली.....” की स्पष्ट छाप है। यहाँ हमारा वित्तम निवेदन है कि दोनों ही कलाकारों ने अपने-अपने आदर्शों तथा दृष्टिकोणों के अनुरूप सौन्दर्याभिव्यक्ति में समान सफलता पाई है। बिहारी की सौन्दर्याभिव्यक्ति सरल, स्पष्ट एवं लोकग्राह्य है। कौटुम्बिक मनोवृत्ति के कारण उनकी नायिका का मुख-बिब नीले अंचल-पट में से मधुर झलमलाहट छोड़ रहा है। ‘प्रसाद’ की मनोवृत्ति रोमांटिक है; अतः उनकी कल्पित मूर्ति में अधिक चकमक है, संभवतः थोड़ी ‘अस्पष्टता’ भी। बिहारी की मूर्ति का साधारणीकरण घटित हो जाता है जब कि ‘प्रसाद’ की अद्धा, रागात्मक ‘अनुभूति’ से अधिक, हमारी ‘कल्पना’ को जागृत करती है। बिहारी ने प्रत्यक्ष अनुभव से अपनी मूर्ति अंकित की है जब कि ‘प्रसाद’ ने कल्पना के सुनहले, रंगीन पखो पर चढ़ कर प्रथम मानवी की रूप-सृष्टि की है। रमणी-मूर्ति के आकलन के लिए भिन्न-भिन्न स्रोतों से प्रेरणा ग्रहण करने के कारण ‘प्रसाद’ और बिहारी, दोनों की अभिव्यक्तियों में भी अन्तर पड़ गया है। अद्धा का ‘मृदुल अधखुला अंग’ ‘बिजली का फूल’ है—किन्तु बिजली के फूल में सम्भवतः चमक की ‘प्रखरता’ होगी, इसलिए ‘प्रसाद’ ने उस चकमक को ‘मृदुल’ बनाने के लिए बिजली के फूल को ‘गुलाबी रंग’ से रंग दिया। बिहारी ने “जल-चादर के दीर ली” कह कर अपनी सूत्र-शैली में जो रूप-दीप्ति व्यंजित की है उसे ही व्यक्त करने के लिए ‘प्रसाद’ को गुलाबी रंग में रंगे बिजली के फूल की कल्पना करनी पड़ी है। उसी अंश में ‘प्रसाद’ ने कामायनी के देवीप्यमान मुख को ज्वालामुखी की धधकती लपटों से उपमित किया है। इस चित्र को देख कर शेक्सपीयर की रोमांटिक प्रेमिका जूलियट का स्मरण हो जाता है जिसकी मौखिक कांति की व्यंजना में वह कहता है कि जूलियट एक कोडी “चोर-बत्तियों” (टॉर्च) की संमिलित चमक से भी अधिक चमकती थी।^{१९} ‘प्रसाद’ जैसे रोमांटिक सौन्दर्य-द्रष्टा कल्पना द्वारा सृष्ट रूप की अभिव्यक्ति में जितने सफल हुए हैं, निश्चय ही उतने ही सफल, अपनी सीमा में बिहारी भी हुए हैं। यदि ‘प्रसाद’ की नायिका अनेक लोकोत्तर उपमानों की रंगीनी में वेष्टित हो हमें विस्मय में डाल देती है, तो बिहारी का जंगर-मैंगर दीप्ति-वाली लजीली प्रेमिका हमें, अपने घर में ही, अपनी दिन-रात की दुनियाँ में ही, सहज-स्निग्ध सौन्दर्य को खोज करने के लिए अनुशासित करती है।

नख-गिख परिपाटी के अन्तर्गत बिहारी ने गठना तक सौष्ठव के बदले विभिन्न अंगों की मसृणता एवं दीप्ति का ही विशेष वर्णन किया है। इसके अतिरिक्त भाल्य

बिन्दी, कर्णफूल, बिछिया, मेढदी, महावर इत्यादि सौन्दर्य-विधायक उपकरणों के नितान्त मंजुल और मनोहर चित्रों से 'सतसई' जगमगा रही है। नवीन-प्लैटॉनिस्ट (Neo-platonist) प्रसिद्ध दार्शनिक प्लोटिनस (Plotinus) ने बाह्य रूप वा आकृति में सौन्दर्य की अवस्थिति का प्रत्याख्यान करते हुए कहा है कि "सौन्दर्य एक प्रकार की ज्योति है जो किसी पदार्थ या शरीर की सममानता ('सिमेट्री') से 'प्रस्फुटित' होती है, किन्तु जो स्वयं सममानत्व नहीं है; इसी 'ज्योति' में सौन्दर्य निवास करता है।"^{२०} रस-जीवी कलाकारों के लिए इसी 'ज्योति' में अनिर्वचनीय आकर्षण रहता है। यही कारण है कि बिहारी ने नायिका के विभिन्न अंगों या अवयवों की दीप्ति का ही मनोरम उन्मीलन किया है। पुनः, पंडितों ने बताया है, और अनेक विख्यात प्रेमियों ने निदर्शित किया है, कि वस्तुतः सौन्दर्य, जिसका प्रभाव गुण है प्रसादन, आकर्षण तथा अभिभूत-अमता, वस्तुगत न होकर विषयगत है। विदेशी साहित्य को छोड़ दें, तब भी कृष्ण का कुञ्जा-विषयक प्रेम विषयगत सौन्दर्य से ही निष्पन्न माना जायगा। इस कोटि की सौन्दर्यानुभूति में विषयी की व्यक्तिगत रुचि बाधन स्थिति ही निरापेक्ष होती है—"भिन्नरुचिहि लोकः"^{२१} बिहारी सौन्दर्यानुभव के इस सूक्ष्म परिपार्श्व से भी अवगत हैं :

“समै-समै सुन्दर सबै, रूप कुरूप न कोइ।

मन की रुचि जेती जितै, तित तेती रुचि होइ ॥”

सुकुमारता अथवा कोमलता और माधुर्य का नितान्त स्तुत्य एवं स्पृहणीय प्रत्यक्षीकरण कवि की अभिराम रूप-सृष्टि में निष्पन्न हुआ है। सुकुमारता की बढ़ी-बढ़ाही व्यंजना निम्नांकित दोहों में हुई है :

(१) “भूषन-भारु सन्हारिये क्यों यह तन सुकुमार।

सूखे पाइ न घर परें सोभा ही के भार ॥”

(२) “अरुन बरुन तरुनी चरन अंगुरी अति सुकुमार।

बुवत सुरंग रँगु सी मनो चपि बिछियनु के भार ॥”

(३) “जौं दलमलियतु निरदई, दई कुसुम सौं गातु।

कर धरि देखी घरधरा उर को अजौं न जातु ॥”

—प्रथम चित्र में, अत्युक्ति की छाप होने पर भी, शारीरिक सुकुमारता की भावना के साधारणीकरण में किसी प्रकार की बाधा नहीं पड़ती। द्वितीय चित्र में अरुण-दीप्ति-मती तरुणी की कोमल पादगुलियों से, बिछियों के दबाव के कारण, ईशुर के रंग चूने की कल्पना में उस तन्वंगी सुकुमारी की स्पष्ट मूर्ति सामने खड़ी हो जाती है। तीसरे चित्र में, हृदय की धड़कन को कुसुम-कोमल गात्र से सम्बद्ध करके सुकुमारता की मुहुल, मोहक कल्पना का मूर्तीकरण हुआ है। शुद्ध चमत्कार-पूर्ण चित्रण में कोमलता की व्यंजना में, 'सतसई' में उपलब्ध है; किन्तु वैसे स्थलों को प्राधान्य

देकर कवि की वास्तविक रागमूलक रमणीयता पर पर्दा डाल देता। उसके साथ धीरे-धीरे अन्याय होगा। वास्तव में युग-प्रवृत्ति के तुष्ट्यर्थ "वैदग्ध्यभंगी-भंगिति" का तिरस्कार करना बिहारी के लिए असंभव ही था।

सौन्दर्य के तीसरे प्रमुख तत्त्व 'माधुर्य' को अत्यन्त मोहक एवं निसर्गतिष्ठ व्यञ्जना 'सतसई' के रूप-लोक में निष्पन्न हुई है। वस्तुतः सौन्दर्य में यदि मिठास न हो, तो उसकी चर्चणा क्योंकर हो सकती है? रूप-माधुरी को आस्वाद्य बनाने में कला की पूर्ण महिमा प्रस्फुटित होती है। ऐसे चित्रों में नेत्र और स्पर्श में आगे बढ़ कर, भावुक की रसनेन्द्रिय भी परिवृत्त होती है। कीट्स की इस जाति की एन्द्रियता की भूरि-भूरि स्तुति की गयी है। हमारा विश्वास है कि बिहारी की इन्द्रिय-नृप्ति-मूलक कला कीट्स की कला से कथमपि हीन नहीं है।

यौवन का मूल्यांकन :

वयः संधि का चित्रण शृंगार-काव्य का एक परम-प्रिय विषय रहा है। हिन्दी काव्य-संगीत में शृंगार-धारा के प्रथम मान्य प्रवर्तक 'सैय्यल-कोकिल' विद्यापति ने शैशव एवं यौवन के मध्य, नव बाला के शरीर-राज्य पर आधिपत्य स्थापित करने के लिए, एक कुतूहल-जनक संघर्ष की उद्भावना की है। सेनापति ने शैशव-मिश्रा के अवसान और यौवन-दिन के उदय की मध्यवर्ती "प्रभात की माई" के रूप में सुष्ठुप्य महाराज अनगदेव के नव-जागरण का दर्शन किया है :

"काम-भूष सोवत सो जागत है ।"

'यौवन-नृपति' अथवा मदन-महिपाल की कल्पना तो जैसे शृंगार-काव्य की आधार-शिला ही है; तथापि वयः-संधि के चित्रण में बिहारी ने जो मार्मिक दृष्टि और मौखिक उद्भावना दिखाई है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। जैसा ऊपर कहा गया है, बिहारी रूप-दीप्ति से बड़े प्रभावित थे। नीचे दिये गये उदाहरण में शैशव की 'भलक' और यौवन की 'भलक', परस्पर आँख-मिचीनी करती हुई, चित्रित की गई हैं :

"छुटी न सिमुता की भलक, भलक्यों जोबनु अंग ।

दीपति देह दुहुन मिलि, दीपति ताफता-रंग ॥"

—घुपछाँह कपड़े में अरुण-श्यामल रंगों का कुछ ऐसा अनूठा मिलाव रहता है कि बड़ी से बड़ी सूक्ष्म दृष्टि वाले व्यक्ति के लिए भी यह बताना मुश्किल हो जाता है कि अमुक स्थल पर, अमुक क्षण में, श्यामल-रंग दोख पड़ता है और अमुक स्थल पर, अमुक क्षण में, अरुण-रंग का अलोक चमकता है। उस मुग्धा नवयौवना के शरीर में कौन-कौन से नारंग, घुपछाँह कपड़े की अनिर्वचनीय दीप्ति के समान, अपनी-अपनी भलमलाहट छोड़ रहे हैं। यहाँ यह समझ लेना चाहिए कि शिशुता एवं यौवन की, एक अत्यन्त तथा जटिल ढंग से, 'धप्-धप्' चमकने वाली दीप्तियों के निदर्शन में कवि ने उस नव-बाला की मानसिक-दीप्तियों की, उसकी क्षणे-क्षणे बदलती आन्तरिक चेतनाओं की मोहक मिलावट की ओर भी कलात्मक संकेत किया है। यहाँ कवि

की रूप-सृष्टि करने वाली कल्पना उसके हृदय की परिवारिका बन गयी है। काव्य ब्राह्मणत्व की ऐसी मधुर कनक-कटोरियों की 'उत्तसई'-सागर में निश्चयमेव कोई कमी नहीं है।

इस तब-प्रफुटित-यौवना के क्रमिक विकास का भी बिहारी ने, सूक्ष्म अवलोकन के आधार पर, नितांत मनोरम चित्रण किया है। काव्य इस सत्य से परिचित है कि नेत्र, उरोध, नितम्ब प्रभृति अवयवों के विकास के साथ-साथ नव-बाना का मानसिक (Psychological) विकास भी सम्पन्न हो रहा है :

“अर तैं दूरत न बन-परे, दई मरक मनु मैं ।

होड़ा-होड़ी बढ़ि चले चितु, चतुराई, नैन ॥”

मनोविज्ञान बतलाता है कि 'वय-संधि' अत्यंत जटिल 'मनः-संधि' की अवस्था का द्योतक है। इसमें बालक या बालिका की अंतरात्मा में शतशः, सहस्रशः अत्यन्त सूक्ष्म परिवर्तन घटित होते हैं जिनकी यथातथ्य, सही-सही व्याख्या करना लगभग असम्भव-सा हो जाता है। आन्तरिक विकास के एक निश्चित सोपान की व्यंजना कवि ने :

“होड़ा-होड़ी बढ़ि चले चितु, चतुराई, नैन ।”

में अत्यन्त विदग्धता-पूर्वक की है। 'चित्त', 'चतुराई' और 'नयन'—इन तीनों का विकास ही तो कैथोरावस्था—“प्री-ऐडोलेसेन्स”—से यौवनावस्था—“ऐडोले-सेन्स”—में होने वाले संक्रमण ('ट्रांजिशन') की मूल-भित्ति है। इन तीनों तत्त्वों में ही संक्रमणकालीन समस्त शारीरिक और मानसिक, 'फिजियोलोजिकल' और 'साइको-लोजिकल' परिवर्तनों को कवि ने सूत्र-रूप में समाहित कर दिया है। पुनः “होड़ा-होड़ी बढ़ि चले” में चित्त, चतुराई और नेत्रों की जिस प्रतिस्पर्धा की विज्ञप्ति की गयी है, वह सर्वथा सत्य निरीक्षण की पीठिका पर आधारित होने के साथ-साथ, शास्त्रीय दृष्टि से भी अनुमोदित है। वास्तव में, बिहारी का अवलोकन तथा अनुभव, आधुनिक मनोवैज्ञानिक पीठ के प्रयोगशाला-जन्य ज्ञान से कम महत्त्व का नहीं है। वयः-संधि की सीमा का अतिक्रमण करते ही, यौवन के सिंहद्वार पर पदार्पण करने वाली निरन्तर-विकसनशील बाला की अन्तरात्मा अनेक, अनिर्वचनीय तथा पकड़ में न आने वाली 'इल्यूसिव' (Elusive) भावनाओं और चेतनाओं की रंगस्थली बन जाती है। आधुनिक शरीर-शास्त्रियों का कथन है कि मानसिक प्रतिक्रियाओं वा चेतनाओं का प्रभाव मनुष्य की बाह्य आकृति, विशेषतः उसके मुखमंडल, पर पड़ता है। हृदय के भीतर होने वाला, क्षण-क्षण वयता को प्राप्त होने^{२२} वाला भाव-नाट्य नव-यौवना की बाह्य रूप-दीप्ति में भी सूक्ष्मतया प्रतिबिम्बित होगा। हमको और आपको, त्रिज्वली की कौंध के समान चमक कर बिलीख होने वाली और फिर चमकने वाली इन नव-क्रांतियों के अवलोकन और आस्वादन के लिए न अवकाश है, न अभिरुचि। किन्तु, जो कथानगर नारी और वानरी, दोनों का शृंगार करने का अभिलाषी है, उससे

ता हम यह आकांक्षा करेंगे ही कि वह अपनी विकसित-यौवना नव-नायिका की नव्य-नव्य छवियों का कलात्मक उन्मीलन करे। बिहारी ने निम्नलिखित दोहे में विकसन-शील यौवन का मंजुल मूल्यांकन किया है :

“लिखनि बैठि जाकी सबी गहि गहि गरब गरूर।

भए न केते जगत के चतुर चितेरे कूर॥”

चित्रकार केवल अंगों और अवयवों का ही चित्र नहीं उतारता है। वस्तुतः उसकी समस्त कला का नियोजन इस ध्येय से होता है कि उन अवयवों के माध्यम से जो कांति प्रस्फुटित होती है, जो भावी-बीचियों का मधुर एवं सूक्ष्म नृत्य प्रतिफलित होता है, उसे नयनगोचर बना कर, प्रेक्षक के हृदय को उसका बिम्ब-ग्रहण कराया जाय। वस्तुतः भावों को संवेद्य बनाना ही चित्रकला, संगीत और काव्य का प्रधान धर्म है। उक्त दोहे में प्रति-क्षण विकसित होने वाली नवयौवना की नव-नव कांतियों तथा नव-नव भाव-छायाओं को पकड़ने और रंग तथा तूलिका की माया में बाँध देने की असमर्थता के कारण अनेक चतुर चित्रकार हतबुद्धि, हतदर्प हो गये हैं। कवि ने हमें वह छटा दिखाई है जिसकी, जीवन की घिसघिस में, हमें अनुभूति नहीं होती अथवा जिसके अनुभव का अवकाश नहीं मिलता।

सौन्दर्यानुभूति की व्यापकता :

बिहारी ने अपने चुने क्षेत्र में सौन्दर्य की प्रत्येक संभव स्थिति, प्रत्येक आकर्षक ‘पोज’ का रसोन्मीलन किया है। हाव-भावों की व्यंजना करने में तो वे परम निपुण हैं ही।^{२३} यह सच है कि कतिपय स्थलों में उन्होंने परिष्कृत रुचि का ध्यान नहीं रखा है—कहीं तो ठेठ ग्राम्यत्व या भ्रमसपन की सीमा को स्पर्श करने लग गये हैं और कहीं नव-नागरी की व्याख्यापन में शुद्ध विलास की “रम्य मनोवृत्ति” को खनखनाने-भनभनाने लग गये हैं। तथापि, ऐसे चित्रों के बावजूद ‘सतसई’ में, पथेष्ट संख्या में ऐसी सौन्दर्य-मूर्तियाँ उपलब्ध हैं जिनमें कला-रस और हृदय-रस का मनोरम मिश्रण हुआ है। सबसे बड़ी बात यह है कि उन्होंने ग्राम्य नारियों की ओर भी सौन्दर्य-चयन की दृष्टि दीड़ी है। सरोवर में स्नान करते समय, स्नानोपरांत सरोवर से निकलते समय, जूड़ा बाँधते समय, ऊँची डाल से फूल तोड़ते समय, चरखा कातते समय, दहेड़ी धरते समय,—जब-जब इन्होंने ग्राम्याओं के निश्कल, नैसर्गिक सौन्दर्य की भाँकी पायी है, तब-तब चतुर चितेरे की भाँति, शब्द और छन्द में बाँधकर, उन्होंने उन भोली सुन्दरियों को काव्य की अमर सम्पत्ति बना दिया है। यह अवश्य है कि उन्होंने नागरिकों को गँवारियों से अलग रहने की सलाह दी है, किन्तु इसका कारण यह है कि उनके काव्य के लक्ष्योद्भूत पाठक वा आस्वादक नागर-जन थे जो नागरी अमूर चखने के बाद ग्राम्य निबोरी के रचमात्र स्पर्श से भी घबरा जाते थे :

“तो रस-रस्यो, आन-बस, कही कुटिल-मति कूर।

जीभ निबोरी क्यों लो, बोरी चाँसि अंगूर॥”

‘सतसई’ के सौन्दर्य-लोक में सरस, मनोरम चित्रों की एक चटकीली ‘गैलरी’ को अवतारणा हुई है जो ‘नव-नागरी’ के ‘नवल-नेह’ की सीमाओं से मर्यादित होने पर भी, बिहारी की सौन्दर्यानुभूति की व्यापकता, विशदता, सूक्ष्मता एवं मार्मिकता का मञ्जुल साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं। वास्तव में, कविता और कामिनी का शृंगार बिहारी से बढ़कर दूसरा कोई कलाकार नहीं कर सका।

संदर्भ-संकेत

- (१) “सायक सम मायक नयन, रंगे त्रिविध रंग गात ।” — बिहारी ।
- (२) डा० नगेन्द्र : ‘रीति-काव्य की भूमिका ।’
- (३) वही ।
- (४) डा० ह० प्र० द्विवेदी : ‘हिन्दी-साहित्य की भूमिका’ ।
- (५) ‘संजीनाद, कवित्त-रस, सरस-राग रति-रंग ।
मनबूडे बूडे तिरे जे दूडे सब अंग ॥”
- (६) “प्रेयसी किसके सहज संसर्ग से, दोखते है प्राणियों की स्वर्ग से ?” —
‘साकेत’, प्रथम सर्ग ।
- (७) ‘हिन्दी-साहित्य की भूमिका’ — पृ० २५४ ।
- (८) डा० मुन्शीन्द्र : ‘हिन्दी कविता में युगान्तर’ ।
- (९) “मिलि परछाही जोन्ह सौं, रहे दुहुनि के गात ।
हरि राधा इक संग ही, चले गली महि जात ॥”
- (१०) ‘बिहारी — एक अध्ययन’ ।
- (११) “ताल गीत विन, एक रूप कै हरति मन,
परबीन गायन को ज्यौ अनापचारी है ।” — ‘क०-२०’ ।
- (१२) अलंकार इत्यादि प्रसाधनों की व्यर्थता निम्नांकित दोहों में व्यक्त की गयी है —

(घ) मानहुँ विधि तन-अच्छ छवि, स्वच्छ राखिबै काज ।

हग-पग-पोछन कौ करै, भूषन पावैदाज ॥

(आ) करतु मलिन आछी छबिहि, हरतु जु सहजु बिकामु ।

अंगरागु अगनु लगै, ज्यौ आरसी उसासु ॥

(१३) अ० रामचन्द्र शुक्ल : ‘हिन्दी-साहित्य का इतिहास’ ।

(१४) i ‘Poetry should surprise us by a fine excess.’

ii ‘An exquisite sense of the luxurious.’

(१५) पौत-बुति वाली नारिकाओं का चित्रण निम्नलिखित दोहों में भी हुआ है। ‘दीपशिका’ स्वर्ण-कवित्त के सिद्ध डा० द्विवेदी के मतानुसार छड़ उपमान है, किन्तु

मे हमार, डम क पना मे बाधा नही पडती कि बिहारी ने लोक प्रसिद्ध त्रिविध गई का चित्रण किया है।

(अ) “अंग-अंग नग जगमगत, दीपसिखा-सी देह।

दिया बड़ाए हूँ रहै, बड़ी उज्यारी मेह ॥”

(आ) “दीप-उजरे हृ पतिहि हरत बसनु रति-काज।

रही लपटि छबि की छटनु, नैकौं छुटी न लाज ॥”

(इ) “कंचन-तन धन बरन बर, रह्यो रंग मिलि रंग।

जानी जाति सुबान ही केसरि लाई अंग ॥”

(१६) “भीनै पटमैं झुलझुली, झलझति ओप अपार।

मुर-तरु की मनु सिंधु हैं, लसति सफलव डार ॥”

(१७) “चमचमात चंचल नयन बिच घूघट-पट भीन।

मनौ कलानिधि भ्रममलैं, कालिंदी कै नीर ॥”

(१८) ‘साहित्य-सन्देश’, आलोचना ८, १९५१ : “हिन्दी साहित्य को ऐतिहासिक को द्रेन”।

(१९) “Taught twenty torches to burn bright”

(२०) Beauty is rather a light that plays over the symmetry of things, than the symmetry itself, and in this consists its harm.”

—बोर्साके : ‘सौन्दर्यशास्त्र का इतिहास’, १९५१, पृ. १५०, १५१

(२१) रवीन्द्रनाथ टैगोर ने नारी के लिए कहा है—

“O woman ! Thou art half dream and half reality,”

—‘अर्द्ध-स्वप्न’ में विषयगत तत्व और ‘अर्द्ध-तथ्य’ में विषयगत तत्व की स्वीकृति नेहित हैं, वास्तव में सौन्दर्यानुभव का यही सही निरूपण है।—दे० सिद्धान्त और मध्यमन’ (बाबू गुलाबराय)।

(२२) “क्षणे-क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः”

(२३) “वतरस-लालच लाल को बुरलीं बरीं लुकाई।

सौह करै, मोहति हंसै, दैन कहै, नटि जाई ॥”

“नासा मोरि, नचाइ हग, करी ककौ की सौह।

कटि सी कसकै हिए, गडी कटौली मोह ॥”

“ललन-चलन मुनि पलन में अँसुवाँ झलके आइ।

भई लखाइ न सखिन्ह हूँ झूठे ही जमुहाइ ॥”

बिहारी और सतसई विषयक प्रकाशित लेखों की सूची

अग्रगामी (जयपुर)

बिहारी कृत सतसई में विदेशी शब्द, ले० ब्लादमिर मिल्टनर, जनवरी १९६६
अवन्तिका

महावरो का मर्म, ले० श्री मणिशंकर, मार्च १९५४

” ” ले० डा० रामानन्द तिवारी, जुलाई १९५४

आर्य महिला

सतसईकार बिहारीलाल जी की मक्तिमयी सूक्तियाँ

ले० पं० लोकनाथ शिलाकारी, मई १९३४

आर्किव ओरियन्टल्लो

ओल्ड ब्रज मार्फोलॉजी इन दि बिहारी सतसई, ले० ब्लादमिर मिल्टन
प्राहा ३०, १९६६

दि म्यूजिकल कैरेक्टर आफ दि बर्सेज आफ बिहारी लाल, ले० ब्लादिमि
मिल्टनर प्राहा, ३१, १९६६

आलोचना

बिहारी सतसई, ले० श्री विश्वम्भर मानव, अक्टूबर १९५२

कादम्बिनी

बिहारी और गुलाब, ले० रतनलाल मिश्र, अगस्त १९६५

जर्नल आफ रायल एशियाटिक सोसाइटी

मरबिक एण्ड पर्शियन वर्ड्स इन सतसई

ले० आर० पी० ड्यूहर्स्ट, सन् १९१५

टाइम्स आफ इण्डिया एनुअल

कौगड़ा पेटिंग्स आफ दि बिहारी सतसई ले० एम० एस० रंवादा, १९६४

(छ) नागरी प्रचारिणी पत्रिका

बिहारी का आत्मपरिचय, जनवरी १९१९ : पृ० १५१ :

महाकवि बिहारीदास की जीवनी, ले० रत्नाकर जी, सं० १९८४ : पृ० ८७

हिन्दी साहित्य में बिहारी, ले० पं० ललिता प्रसाद शुक्ल, सं० १९८४ : पृ०

बिहारी सतसई सम्बन्धित साहित्य, ले० रत्नाकर जी, सन् १९९६ ई० :

खंड ६, १० :

बिहारी रत्नाकर की पाठ समस्या, ले० श्री कन्हैया सिंह ग्रंथ २, सं० २०१७

प्रभा

देव और बिहारी ले० गंगाधर मिश्र, फरवरी, १९२२

बिहारो और प्राचीन संस्कृत कवि, फरवरी, १९२४

प्रसाद

बिहारी की काव्य चर्चा ले० श्री कल्याणपति त्रिपाठी, (सितम्बर से दिसम्बर तक धारावाहिक) १९६२

(अ) ब्रज भारती

बिहारी की वाग्बिभूति, ले० डा० राकेश गुप्त,

चैत्र-वैशाख, सं० २००८ ।

ब्रज भाषा में सतसई की परम्परा—ले० राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी, चैत्र-ज्येष्ठ २००६

बिहारी सतसई की एक नई टीका, ले० श्री उदयशंकर शास्त्री, फाल्गुन, सं० २०११

बिहारी के प्रति : कविता : ले० श्री रामलला, ज्येष्ठ २०१४ वि०

बिहारी का शब्द विधान, ले० जीवनप्रकाश जोशी, ज्येष्ठ, सम्बत् २०१६

महाकवि बिहारीलाल का साहित्यतीर्थ, ले० बालमुकुन्द चतुर्वेदी, भाद्रपद सं० २०२२

'बिहारी रत्नाकर में शब्दार्थ संबंधी भूलें' श्री रामस्वरूप बिशारद, फाल्गुन २०२४

बिहारी की भक्ति भावना, प्रो० सुरेश चन्द्र दुबे, फाल्गुन २०२५

भारतेन्दु

कविवर बिहारी का इतवृत्त ले० राधाचरण गोस्वामी, जनवरी, सन् १८८६

माधुरी

बिहारी के एक दोहे की टीका, ले० रत्नाकर जी, नवम्बर, १९२५

बिहारी और सौन्दर्य विज्ञान, ले० बाबू गुलाबराय, दिसम्बर १९२२

बिहारी सतसई के पहले दोहे की टीका, ले० आ०. महावीर प्रसाद जी द्विवेदी जनवरी, १९२३

सजीवन माध्व के कुछ ग्रंथ की संक्षिप्त भाषांतरण ले० कदमलेश्वर नुसाई १९२३

देव और बिहारी, ले० रामस्वरूप शर्मा शार्दूल, दिसम्बर १९२३

बिहारी रत्नाकर, ले० डा० गंगानाथ झा, नवम्बर १९२६

दास और बिहारी, ले० प्रेमी, दिसम्बर १९२६

बिहारी बोधिनी, ले० कृष्णबिहारी मिश्र सितम्बर, १९२८

बिहारी की सतसई और उसके टीकाकार, ले० किशोरीदास बाजपेयी,
आश्विन तथा कार्तिक, सं० १९८७

संस्कृत में महाकवि बिहारी, ले० भट्ट मथुरानाथ शास्त्री, मार्च १९३१

बिहारी का साहित्य बिहार, ले० कालीकुमार मुखोपाध्याय, सं० १९६०
(पृ० ६०७)

सतसई सप्तक, ले० मायाशंकर याज्ञिक, आश्विन, सं० १९६१

रसवन्ती

बिहारी की काव्यकला, ले० डा० विजयेन्द्र स्नातक, फरवरी, १९६०

राजस्थान भारती

बिहारी सतसई की सबसे प्राचीन प्रति, ले० दीनानाथ खत्री, जुलाई-अक्टूबर
१९६४

राष्ट्रवाणी

बिहारी का सौन्दर्य बोध, ले० बाबू गुलाबराय, अगस्त १९६०

बिहारी सतसई के अध्ययन की कुछ नई दृष्टियाँ, ले० डा० भागीरथ मिश्र,
सितम्बर १९६०

विक्रम

बिहारी का भाषा सौन्दर्य, ले० आ० दुर्गाशंकर मिश्र, सितम्बर १९५१

(द) श्री शारदा

बिहारी और देव, ले० लाला भगवानदीन अक्टूबर, सन् १९२१ से मई सन्
१९२२ तक

संजीवन भाण्य के कुछ अंशों की प्रत्यालोचना, ले० समदर्शी, भाद्रपद १९८०
सम्मेलन पत्रिका

मुक्तक काव्य और बिहारी के दोहे, ले० ललिता प्रसाद शुक्ल, पौष शुक्ल सं०
२०११ एम० ए०

बिहारी की सौन्दर्य सृष्टि, ले० रामशंकर तिवारी, सं० ३ सं० २०११

(ध) साहित्य समालोचक

बिहारी की साहित्यिक

(१) अमरकृतक और बिहारी सतसई, ले० श्री रामसेवक पारखेय, शिक्षित
वसंत, सम्बत् १९८२-८३

(२) गोवर्द्धनाचार्य और बिहारी, ले० लक्ष्मणनिह धनिय
बिहारी का अपहरणदोष, ले० वैद्य मधुसूदन शास्त्री, पृ० ११७
बिहारी के दुर्लभ दोहे, जनवरी, १९२५

सरस्वती

'बिहारी और फारसी कवि सादी' ले० पद्मसिंह शर्मा, जुलाई १९०७
सतसई संहार, ले० पद्मसिंह शर्मा, १ जनवरी, १९१० से पृ० २६ से ४४६ तक
सतसई संहार की कुछ उक्तियों पर एतराज, मार्च, १९११
कविवर बिहारी कौन थे, ले० बनारसीदास चतुर्वेदी, अक्टूबर १९२६
कविवर बिहारी कौन थे, ले० अमृतलालशौल, फरवरी १९२७
सतसई का दोष परिहार, ले० किशोरीदास बाजपेयी, मार्च १९२७
बिहारी सतसई में फारसी और अरबी, ले० डा० अमरनाथ झा, मई १९४०
बिहारी का वियोग शृंगार, ले० प्रो० समारचन्द्र, नवम्बर १९४५
संस्कृत साहित्य का कविवर बिहारी पर प्रभाव, ले० श्यामनन्दन सांस्त्री
फरवरी १९५७

बिहारी का काव्य और युग, ले० प्रो० आनन्द नारायण शर्मा, जनवरी १९६५
सरस्वती सम्वाद

बिहारी की काव्य प्रतिभा, ले० डा० सुधीन्द्र, जून १९५३

साहित्य

केशव और बिहारी, ले० पारखेय जेचन शर्मा उग्र, कार्तिक और मार्गशीर्ष सं०
१९६७

बिहारी की राष्ट्रीयता, ले० ठाकुर नन्दकिशोर सिंह, कार्तिक सम्बत् १९६५
साहित्य सन्देश

बिहारी की वाग्बिभूति और बहुज्ञता, ले० प्रो० अम्बाप्रसाद सुमन, मई १९५५
बिहारी रत्नाकर से शब्दार्थ सम्बन्धी भूलें ले० श्री रसिकेन्द्र, जनवरी, १९५७
बिहारी सतसई की प्राचीन टीकाएँ, ले० श्री अम्बाप्रसाद श्रीवास्तव मई १९५७
देव और बिहारी, ले० श्री मतिराम ले० डा० गोपीनाथ तिवारी, जून १९५६
कविवर बिहारी की नवीन रचना, ले० डा० शिवगोपाल मिश्र सितम्बर,
१९६२

सुधा

बिहारी , ले० श्री० ए० प्रियर्सन, सितम्बर ६३६

अश्रुंगारी बिहारी, ले० आ० परशुराम चतुर्वेदी, अगस्त-सितम्बर १९२७
महाकवि बिहारी और देव, ले० पं० लोकनाथ द्विवेदी शिलाकारी, दिसम्बर
१९३३
बिहारीलाल के चार राजनीतिक दोहे, ले० पं० लोकनाथ द्विवेदी शिलाकारी
मई सन् १९३४

(म) हरिऔध

बिहारी सतसई का आजमशाही क्रम, अक्टूबर १९५८

(य) हिन्दी अनुशीलन

बिहारी सतसई में समाज चित्रण, ले० डा० रामशंकर तिवारी, अप्रैल-जून
१९५७

बिहारी के कवित्त सवैये, ले० अम्बाशंकर नागर, जनवरी-जून १९६४

बिहारी का स्थिति काल-ले० हरिप्रसाद नायक जुलाई-सितम्बर १९६५

बिहारी सतसई में काव्य रुढ़ियाँ एवं प्रयोग वैचित्र्य डा० योगेन्द्र सिंह

जुलाई दिसम्बर १९६६

(र) हिन्दुस्तानी

बिहारी सतसई के टीकाकार कृष्णकवि, ले० सदाशिव लक्ष्मीधर कावे, एम०
ए० जनवरी-मार्च १९४७

कविवर बिहारी दास की जीवनी पर पुनर्विचार, ले० हरिमोहन मालवीय
भाग २७ अंक १-२

बिहारो-सतसई संबंधित कुछ अन्य प्रकाशित ग्रंथ

कैमिडा पेन्टिग्न आफ दि बिहारी सतसई, ले० श्री एम० एस० रंघावा

बिहारी सतसई एक वैज्ञानिक समीक्षा, ले० डा० गणपति चन्द्र गुप्त

बिहारी और उनकी सतसई, ले० डा० राजकिशोर सिंह

बिहारो-भाष्य, ले० डा० देशराजसिंह भाटी

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12